


د. هلال الجهاد

# فلسفة الشعر الجاهلي

" دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي "

فلسفة الشعر الجاهلي

«دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي»




اسم المؤلف : د .هلال الجهاد
عنوان الكتاب : فلسفة الشعر الجاهلي
الناشر : المدى
الطبعة الأولى : سنة ٢٠٠١




**Author :Dr. Helal AL-Jehad**
**Title : Pre- Islamic Philosophy of the Poetry**
**Al- Mada P.C.**
**First Edition year 2001**




**دار المدى للثقافة والنشر**



سوريا - دمشق صندوق بريد : ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦
تلفون : ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس : ٢٣٢٢٢٨٩

**Al Mada** Publishing Company F.K.A. Cyprus
Damascus - Syria , P.O.Box . : 8272 or 7366 .
Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
E - mail : al - madahouse @ net.sy : البريد الالكتروني

د. هلال الجهاد

# فلسفة الشعر الجاهلي

« دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي »



الإهداء

إلى دجلة البعيد الذي يجفّ فيّ... طفولة وشعراً...

هلال

# المقدمة

## آ ـ مشكلة البحث ورؤيته:

غالباً ما درس الشعر الجاهلي بوصفه انعكاساً لنمط البداوة، أو صدوراً عن وعي بدائي، باعتبار الماهية (الإيكولوجية) المباشرة للعصر. وهذا يعني أن ثمة خلطاً بين الشعر واللا شعر، يفسر أحدهما بالآخر، الأمر الذي كان ذا أثر سلبي عميق على القيمة الفنية والحضارية للشعر الجاهلي. وهذا ما يشكل جوهر مشكلة البحث.

وحلاً لهذه المشكلة، ومحاولة لفهم حقيقة هذا الشعر، فقد اقترح البحث على نفسه رؤية يجدها كفيلة بذلك، وتقوم على عدد من المرتكزات الرئيسة، أولها الفصل بين الشعر ـ بما هو شعر ـ؛ والواقع ـ بمعناه الجامد ـ أو بين الشاعر والإنسان الجاهليين، بوصفهما وعيين مختلفين حد التناقض.

إن الشعر ـ كما يقول هيجل ـ أكمل الفنون[١]. والوعي الذي يبدعه وعي متفوق يمتلك القدرة على أن يبني رؤية شمولية للعالم. والشعر الجاهلي بهذا الفهم ـ لا يمكن أن يكون كياناً معرفياً جامداً، يمكن أن يقدم معلومات وثائقية عن الحياة الواقعية كما توحي بذلك تلك التسمية

(١) فن الشعر، هيجل، ج١: ٧.

الشائعة؛ (ديوان العرب)، أو الفهم القاصر لها. بل هو رؤية للعالم الجاهلي ابتعثتها الضرورة التاريخية لوجوده.

وكون الشعر رؤية، لا صورة للواقع، يعني تبنّي كونه فلسفة في أنبل وأعمق ما يمكن أن تدل عليه هذه الكلمة. وقد يبدو ذلك غريباً على الشعر الجاهلي ـ حصراً ـ لكنه ممكن القبول إذا استبعدت فكرة البداوة والتخلف من جهة، وتلك النظرة المعهودة عن الفلسفة (السكولائية)؛ النظام العقلي المنطقي الجامد الذي بدأ بالانهيار منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، لتحل محله تلك الفلسفة التي أعنيها؛ فلسفة الذات الإنسانية في ذاتيتها. فضلاً عن استبعاد ذلك الفهم القاصر للشعر ـ أيّ شعر ـ إذ يعده محض انفعالات وعواطف، نتيجة للفصل القسري الذي اعتاد عليه ـ أو لُقّن إياه ـ الدارسون بين استجابات الذات الإنسانية، فهي تفكر وتشعر وتحس وتنفعل... الخ، أو بين ما يسمى العقل والعاطفة. إن هذه الاستجابات واحدة ومتداخلة. وما هو عقلي هوعاطفي في آن. والعاطفة يمكن أن تكون موقفاً من الوجود، ذلك أن هذه الاستجابات تشكل جوهر الوعي الانساني، بما هو كذلك. وإذا قيل أن الشعر يصدر عما يسمى الوجدان، فليس الوجدان سوى هذا الوعي.

إن الشعر يتساوى مع الفلسفة ـ مهما كانت صفتها ـ من حيث أن كلاً منهما يوجد لهدف واحد؛ تقديم رؤية للعالم تنظمه من جديد، وتستخلص منه القيم الكفيلة بتطويره. لقد قال هيجل: «إن موضوع الشعر هو موضوع الفلسفة عينه»[1]، لأن كليهما يصدر عن وعي

(١) الفن والتصور المادي للتاريخ، جورج بليخانوف، ١٢.

شمولي عميق. فالوعي الشعري وعي فلسفي، إذن، والشاعر العظيم لا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا كان ذا فلسفة عميقة ـ كما يرى كولردج ـ[1] لكن ينبغي التنبه إلى أن الاختلاف بين الوعيين؛ الشعري والفلسفي، كائن في المنهج، لا في الماهية. فالأول يوحد ذاته بموضوعه ويدركهما في آن، لأنه وعي حدسي. أما الثاني فيفصل بين ذاته وموضوعه في أغلب الأحيان. ومن هنا يمكن أن يتفوق الوعي الشعري، ذلك أنه يكشف عن ذاته بذاته (أي بالشكل الشعري بوصفه الذات المتعينة للوعي) جدلياً. كذلك فإن القيم التي يستخلصها هذا الوعي هي ذاته أيضاً، وهي هذا الشكل الفني. إن تفوق الوعي الشعري يأتي من هنا؛ إنه وعي جمالي. والجمال قيمة رئيسة.

ولما كانت رؤية الوعي الشعري (لذاته وعالمه) تتشكل تأسيساً على وقائعية وجودهما فإن فكرتي الحركة والسكون هما المرتكز الثاني الذي تقوم عليه رؤية البحث، لأنهما المقولتان اللتان تستغرقان كل وجود، ليس بوصفهما ظاهرتين، بل ماهيتين له، تنعكسان في الوعي (فكرةً)، ثم تتموضع في العالم. من حيث أن الوجود الإنساني وجود واعٍ وفاعل في العالم. ومعنى هذا أن البحث لن يتناول الحركة أو السكون ظاهرةً في الشعر الجاهلي، يمكن أن تدرس مجتزأة منه ـ كما اعتدنا على مثل ذلك في كثير من الدراسات ـ لأن شموليتهما تعني أنهما مقولتا وعي ـ أساساً ـ وكل منهما إذ توجد في الشعر، فإنها توجد في الوعي الشعري وبه، وتدل عليه في الوقت نفسه.

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، ١٨٧.

ولما كان الشعر فناً لغوياً، أولاً وآخراً، فإن المرتكز الثالث الذي تقوم عليه رؤية البحث هو لغوية الشعر، باعتبار أن اللغة موضوع الوعي الشعري وذاته، لأنها ماهية العالم الجوهرية في هذا الوعي. وهذا يعني أن لغة الشعر ـ بوصفه ذات الوعي المتعينة ـ لغة رمزية مكثفة، أو بنية سطحية تصدر عن ـ أو تحيل إلى ـ الوعي الشعري؛ البنية العميقة للشعر.

إن عظمة الشعر الجاهلي تكمن في أنه استطاع أن يخلق لغةً ـ عالماً شعرياً، من اللغة ـ العالم اليومي، ويحول تفاصيل الحياة الهامشية إلى رموز غنية الدلالة تكتنز رؤيته الشمولية، وفاعليته في تأسيس تاريخية العصر.

لكن التركيز على لغوية الشعر لا يعني تفتيتها إلى انزياحات شكلية صرفة، لأن جوهر الانزياح ـ في رؤية البحث ـ لا يتشكل من جزئيات الشكل الشعري حسب، بل من كلّية الشكل بما هو شعر؛ أي رؤية مختلفة وجديدة للعالم، وفاعلية حقيقية متعينة للوعي الشعري. وهذا ما سيركز عليه البحث. أما المعنى المعجمي للمفردات فإن البحث لن يعيره كبير أهمية، لأنه يشكل مستوى أوليا للمعنى في إطار كلية الشكل الشعري التي تمنحها مستويات أعمق من المعنى (رمزية) بالنظر إلى كونه فعل الوعي الشعري.

### ب منهج البحث:

لا يدّعي هذا البحث أنه اتبع منهجاً محدداً من المناهج المعروفة في

الدراسة العلمية للأدب، لأنها ستفرض عليه نتائج بعينها، بصورة مسبقة، وتلك حقيقة نعرفها، أو يمكن ملاحظتها على كل الدراسات (المنهجية) للأدب والشعر.

إن ما اتبعه هذا البحث هو التحليل، ولذلك أصفه بأنه (دراسة تحليلية). لكن هذه الطريقة اعتمدت على ما يمكن أن يمنحها طابعاً علمياً هومبدأ محايثة الشعر[١] أو دراسته بذاته دون إسقاط أية أفكار خارجة عنه عليه. لكن الشعر ـ حصراً ـ لا يوجد بمعزل عن ذات متلقيه، بمعنى أن الباحث هنا متلق للشعر، وكلا الفعلين؛ الإبداع الشعري وتلقيه، قائم على الحوار بين الوعيين؛ الوعي الذي يَرِدُه الشكل الشعري أو يصدر عنه، والوعي الذي يستقبله به المتلقي. ومن هنا فإن تحليل الشعر يمكن أن يكون إعادة خلق له، واستعادة لفاعليته، من حيث أن الحوار بين الوعيين بناء لوعي المتلقي، وفاعلية له في آن، حين يحاول أن يعي ذاته ووجوده في العالم. ولذلك يتطلب هذا الحوار رؤية تضاهي رؤية الشعر، وتسعى إلى استيعابها في شموليتها. بمعنى أن عملية التلقي ـ لكي تحقق جدواها ـ يجب أن تؤدي دوراً فاعلاً في الارتقاء بذات المتلقي وعياً ووجوداً، لأن القيام بتحليل في الأدب ـ كما يقول ميرلوبونتي ـ تدوين للوجود، بما هو ـ أي الوجود ـ عملية خلق[٢].

وعلى هذا الأساس فقد حاول البحث أن يكشف المضامين العميقة

---

(١) المحايثة «مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء من حيث ذاته وفي ذاته. فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها من حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها». عصر البنيوية، إديث كيرزويل. ٢٧٦.

(٢) المرئي واللا مرئي. موريس مير لوبونتي، ١٨٠.

للشعر الجاهلي، في إطار رؤية المتلقي ووعيه. ولكن لا ينبغي أن يفهم من هذا أن البحث يُسقط على الشعر هذه المضامين، بل يستنتجها من الحوار بين الوعيين. إن دراسة الماضي الذي يكتنز التراث الروحي لإنسان هذه الأمة استكشاف له ـ بوصفه شرطاً للوجود ـ وإبداع للمستقبل في الوقت ذاته.

وإذا كان منهج الفكر هو الفكر نفسه ـ كما يقول اشبنغلر ـ فإن منهج هذا البحث هو ذاته، ومن هنا أسس التمهيد رؤيته لمقولتي الحركة والسكون وأثرهما الجوهري في تطور وعي الإنسان وتكوين تأريخيته وحضارته، باعتبار أن الحضارة فكرة الإنسان عن ذاته وعلاقتها بالعالم موضعةً في شكل. لكن هذا التمهيد ـ أؤكد ـ يقدم (رؤيةً) للمقولتين، لذلك لم يعتمد على تتبع تطورهما تاريخياً إلا في حدود ما يكفل توضيح ماهيتهما، كما لم يدرس المعنى اللغوي للحركة والسكون، لأن المعجمات العربية لا توضح ماهيتهما، مكتفية بأن أحدهما ضد للآخر. (ويبدو أن لاحقها ينقل عن سابقها حرفياً أو يكاد). هذا فضلاً عن أن التمهيد أهمل تتبع المعنى الاصطلاحي (الفلسفي) للمقولتين، لأن ذلك كفيل بأن يفتح أمامه باباً واسعاً. فكل الفلسفات على الإطلاق لها رؤيتها وفهمها لهما، فيختلف، تبعاً لذلك، المعنى الاصطلاحي لهما فيها.

وبعد استنتاج مجموعة من النتائج الرئيسة من هذا التمهيد، فقد اعتمد عليها البحث في دراسته للشعر تطبيقياً. فجاء الفصل الأول ليدرس تطور هذا الشعرباعتباره حركة على المحور الأفقي التاريخي.

وقد قدمت للفصل بمدخل فلسفي عرضت فيه رؤية البحث لماهية اللغة واللغة الشعرية استناداً إلى جدلية العلاقة بين مقولتي الحركة والسكون كما تتضحان فيهما، وعلاقة ذلك بالوعي، من حيث أن الشعر فن لغوي، واللغة ذات الوعي الشعري وموضوعه.

وقد كانت نتائج هذا المدخل مرتكزاً رئيساً للبحث كله، فضلاً عن هذا الفصل، الذي انقسم إلى مبحثين، اقترح الأول حل مشكلة أولية الشعر الجاهلي باعتبارها مرحلة تطورية، مستكشفاً الضرورة التاريخية والحضارية لوجود هذا الشعر ونشأته.

أما المبحث الثاني فقد اقترح تتبعاً لتطور الشعر نمواً واستقراراً، منتبهاً إلى أثر المحور الزمني فيه، ومعتمداً على الأشكال الشعرية في ذاتها ـ بصورة أساس ـ وبما توحي به من تطور أو استقرار، مشيراً إلى علاقة ذلك بالوعي الفني ـ الحضاري.

وقد اقترح الفصل الثاني دراسة الشعر على المحور العمودي راصداً أثر مقولتي الحركة والسكون في تكوين فاعلية الوعي الشعري المنعكسة في الشكل الشعري بوصفه الذات المتعينة للوعي. ولهذا فقد درس المبحث الأول منه فاعلية الوعي الشعري في تشكيل ذاته من جدلية مقولتي الحركة والسكون. أي أن موضوع هذا البحث هو كيفية تشكّل الشكل الشعري والعناصر الفاعلة في ذلك.

أما المبحث الثاني فقد حاول أن يدرس غائية الوعي الشعري، فما دام الشعر يصدر عن وعي، ويتشكل بطريقة بذاتها، ففي ذلك دلالة على أنه ذو وجود غائي، وهذه الغائية كما اقترحها البحث هي فكرة

الحرية، لأن الشعر خلق لعالم جديد يشكل تجاوزاً للواقع، ونزوعاً إلى مستقبل حضاري أرقى، بتحرير إنسان العصر من سلطة واقعه ووجوده المشروط بها.

هذا وقد أجملت الخاتمة مجموعة من النتائج الأساسية التي اقترحها البحث، رؤية وتطبيقاً.

### ت. تقويم المصادر:

موضوع هذا البحث بكر وواسع، فقد سعى إلى أن يبني رؤية شمولية تتمكن من تحليل الشعر الجاهلي وصولاً إلى مضامينه العميقة فنياً وحضارياً. ولذلك اعتمد على مجموعة كبيرة من المصادر في شتى المجالات المعرفية. دون تبني فكر معين يصدر عنه، لأن في ذلك انغلاقاً ينعكس سلبياً على قيمة أية رؤية ومنهجها ونتائجها.

كما اعتمد على المتن الشعري بذاته، وحاول دائماً تفسيره بذاته، أو بما له علاقة جوهرية به. وكان هذا المتن مجموعة من أهم الدواوين والمجموعات الشعرية المحققة تحقيقاً علمياً. وقد اختار منها البحث النصوص التي يمكن أن تكون معبرة عن جوهر هذا الشعر، دون تفرقة بين شاعر مشهور وآخر مغمور، لأن أهمية أي نص تتحدد بما يمتلكه من رؤية ونضج فني.

أما الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي، وهي كثيرة، فإن البحث لا يرفضها ولا يقدم نفسه بديلاً عنها، بل يشترك معها في محاولة تفسير هذا الجزء المهم من تراث الأمة الحضاري. لذلك فإن اتفاق هذا

البحث أو اختلافه مع غيره ليس جوهرياً، مهما كان. فقد أفاد من أهم النتائج التي توصل إليها غيره، أو وجه بعضاً منها الوجهة التي تتفق ورؤيته. لكن أهم الدراسات التي اعتمد عليها البحث هي تلك التي تميزت برؤية شمولية لهذا الشعر. وأنوّه هنا ببحث باسم إدريس قاسم (الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام) الذي ساهم في تكوين جزء مهم من رؤية هذا البحث، على الرغم من اختلافها الجوهري عن رؤيته.

إن الدراسات التي تناولت موضوعاً قريباً من موضوع هذا البحث هي ـ على حد علمي ـ دراسة د. كمال أبو ديب (البنى المولّدة في الشعر الجاهلي) التي درست الحركة على مستوى الشكل الشعري. وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسة وعلميتها، إلا أنها ـ كما بدا لي ـ تحاول أن تفسر انتقال الشكل الشعري من موضوع إلى موضوع بطريقة آلية. ولذلك لم أستطع الإفادة منها لأنها تصدر عن رؤية لا تتفق ورؤية البحث لمقولة الحركة وجدلية علاقتها بمقولة السكون، في إطار الوعي الشعري وفاعليته في تشكيل الشكل حركياً.

أما الدراسة الثانية فهي دراسة د. إبرهيم عبد الرحمن محمد (الشعر الجاهلي ـ قضاياه الفنية والموضوعية) التي تناولت الحركة بوصفها مكوناً لنوع من الصور الشعرية الجاهلية يلقى عناية الشعراء. لكن البحث لم يفد منها ـ ولا من غيرها من الدراسات التي تجترح نوعاً من الصور الشعرية تسميه الصورة الحركية ـ لأن كل صورة شعرية هي صورة حركية على الإطلاق، فلا وجود لصورة بعينها تعتمد على الحركة. هذا فضلاً عن أن الحركة توجد في إطار الشكل الشعري الذي هو ذات

الوعي المتعينة في اللغة وبها، حصراً، بمعنى أن الحركة لا توجد في الشعر ظاهرة موضوعية، بل فكرة في الوعي الشعري وماهية له. وهذا ما لم تدركه الدراسة لأنها حاولت أن تعيد الصورة إلى أصول ميثولوجية.

وبعد، فإني أؤكد أن هذا البحث ليس سوى مقترح يتقدم بفهم جديد للشعر الجاهلي. ففي مجال الدراسة الأديبة لا وجود لمعيار حدّي يمكن أن يصحح فكرة ما تصحيحاً نهائياً أو يخطئها تخطئة نهائية. إن هذا البحث جهد حقيقي، ليس بما قدمه من نتائج، بل بما بذل من أجل إنجازه من وقت وتعب، ولا يفوتني هنا أن أرفع شكري الصادق إلى أستاذي د. عمر محمد الطالب، والذي يعود إليه الفضل كله في تذليل الصعوبات الجمة التي واجهتني، وفي كل ما في البحث من حسنات، لأنه شجعني على تكوين رؤيتي المستقلة دائماً، بتوجيهاته السديدة، أما سيئات هذا البحث، فهي ـ أعترف ـ قصور مني وحدي، آمل أن يجتاز بي عنه كل ذي علم، ومن الله التوفيق.

# التمهيد

## مقولتا الحركة والسكون:
## جدلية التأويل وتكوين الرؤية للعالم

الوجود الطبيعي أو المادي وجود موضوعي مستقل، أساساً، لكنه لا يتحقق بما هو وجود إلا من خلال الوعي الإنساني به، فتنتفي بذلك استقلاليته. لأن هذا التحقق يأتي من القيمة التي يستخلصها منه الوعي أو يسقطها عليه عن طريق تحليل عناصره والكشف عن العلاقات التي تجمع بينها، ثم تركيب قيمته التي تعود لتؤثر فيه مرة أخرى. ولذلك فإن الوعي قوة فاعلة متنامية تعيد خلق العالم دائماً ـ أعني موقفها منه ـ فالقيمة متغيرة باستمرار لأنها نتاج العلاقة الجدلية بين الذات ـ الوعي وبين موضوعها. فكل قيمة متحققة بالفعل هي قيمة جديدة ممكنة، أو بالقوة.

هذه الحقيقة ذات أهمية فائقة لهذا البحث لأنها تشكل جوهر رؤيته للحركة والسكون بوصفهما مقولتين كليتين تشكلان ماهية عناصر تلك العلاقة الجدلية بكل مظاهرها في نشاطات الوعي الإنساني المختلفة، التي تتحدد منها، وبفعلها، معالم رؤيته لعالمه.

ومفهوم الرؤية للعالم، بوصفه وعياً متفوقاً، ذو طبيعة تكيفية متجددة فاعلة، تتنبه للمثيرات الخارجية ثم تحدد نمطاً للاستجابة يحتوي هذه المثيرات ويكيفها أو يعيد إنتاجها مانحاً إياها صفتي التنظيم والانسجام.

وتأسيساً على ذلك فلا بد من الكشف ـ ابتداءً ـ عن طبيعة مكونات تلك العلاقة الجدلية، عبر الكشف عن ماهيتها الجوهرية (الحركة)، بدءاً بموضوع الوعي؛ الوجود الطبيعي.

يتميز هذا الوجود بكل عناصره وظواهره بالحركة. فلا وجود لشيء لا يتحرك، كما لا توجد حركة دون شيء على الاطلاق. بمعنى أن الحركة ليست صفة أو ظاهرة، بل هي الماهية الحقيقية أو الجوهرية لكل موجود.

والحركة ـ بماهيتها هذه ـ تحقق مستمر للوجود. ولهذا قيل في تعريفها أنها «الخروج من القوة إلى الفعل على سبيل التدريج». أو «كمالٌ أولٌ لما هو بالقوة، بما هو بالقوة»[1]، فكل موجود يُوجِد ذاته بحركته.

والحركة على هذا أنواع[2]، في الكم، والكيف، والأين، والوضع، والعرض، والجوهر. وهذه الأنواع تعني أن الحركة مقولة كلية أو مطلقة تستغرق كل وجود، مهما كان نوعه، ومقدمة على كل المقولات الفلسفية المعروفة.

ومن هنا كانت مطلقية الحركة هي المشكلة الجوهرية التي حاول

(١) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، ج١، ٤٥٧.
(٢) م. ن. ج١، ٤٥٨. التعريفات، الشريف الجرجاني، ٥١.

الوعي الإنساني أن يحلها دائماً. وهذه المحاولات هي ما شكّل قوام هذا الوعي، من حيث أن الإنسان بوصفه كائناً حياً، موجود (في) الحركة وبها. فالحركة تغير شامل مستمر ذو تأثير مباشر وعميق على حياته، وجّه صراعه مع الطبيعة (الحركة) ودفعه إلى خلق إمكانات جديدة من أجل البقاء، طالما أنه الكائن الوحيد الذي يتفرد بحياة تكيفية متطورة باستمرار. وهذه الإمكانات لا تقتصر على نشاطه (البايولوجي) بل تتعداه إلى نشاطه الواعي؛ الفكري العملي المتجه إلى التعقيد دوماً.

وقد انطلقت هذه الإمكانات من الحركة إلى (فكرة) الحركة، عندما اختزلت فوضى التجربة الحسية المباشرة وتجاوزتها إلى إدراك جوهر الحركة بالسؤال عن (لماذا تحدث، وكيف، وما أصلها، وطبيعتها، وغايتها؟) وهي أسئلة صعبة ومحيرة. يقول أسوالد شبنغلر: «إن كل الفيزياءات (فلسفات الطبيعة) هي معالجة لمعضلة الحركة التي تشتمل ضمناً على معضلة الحياة ذاتها، وهذا لا يعني أن الفيزياءات ستحل يوماً ما هذه المعضلة، بل إنما يعني أنه، على الرغم من هذه المعالجات، وبسببها، فإن معضلة الحركة غير قابلة للحل»[1]. وسبب هذه المعضلة المعقدة هو أن الحركة تثير في الوعي الإنساني سؤالين جوهريين، تعددت إجاباتهما، واختلفت حد التناقض، هما: من أين؟ وإلى أين؟ فالأول بحث عن سبب الحركة وماهيتها، والثاني بحث عن غايتها؛ أي بحث عن سبب الحياة نفسها وماهيتها وغايتها؛ إن سر الحركة يوقظ في الإنسان إدراك الموت[2]. وهذه الفكرة الجوهرية: الحياة ـ الموت تكتنز كل تاريخية

(١) تدهور الحضارة الغربية، أسوالد اشبينغلر، ج٢، ١٥٠.

(٢) ينظر: م. ن، ج٢، ١٥٠، ١٥٧.

الإنسان من حيث كونها إجابات وتأويلات متعاقبة، انعكست على أنماط تكيفه مع الطبيعة؛ أو تطوره.

وقد تميز الإنسان في مراحل وعيه الأولى بالحركة، بالسلبية التامة التي فرضتها محدودية إمكاناته للسيطرة على الطبيعة التي يوجد فيها. لذلك كانت حركته ـ أعني حياته ـ جزءاً من حركتها، خاضعة لها. ولما كانت الحركة تحمل تهديداً مستمراً بفوضويتها المقلقة، فقد ولدت في وعيه دلالات مأساوية مثل المعاناة والألم والموت... وأوصله ذلك إلى البحث عن بديل لها، تختفي فيه كل هذه الدلالات فاتجه إلى ما قبل الحركة وما بعدها، أي السكون الذي يجب أن يدل على ما لا تدل عليه الحركة. هنا نستنتج حقيقة جوهرية هي أن السكون لم يوجد، ولا يوجد، إلا في وعي الإنسان فكرةً، أي هو وجود منطقي فقط. لكن ذلك يساويه بالحركة من حيث أنها فكرة أيضاً، بالنظر إلى أن الوعي تَمـثَّلَ موضوعيتها في ذاته. وهذا التساوي يعني تحول السكون إلى مقولة مطلقة في الوعي الإنساني، تماماً، مثل مقولة الحركة. وهكذا تكونت علاقة جدلية بين هاتين المقولتين وأصبحت كل واحدة منهما شرطاً لوجود الأخرى. كما أصبح السكون عالماً مثالياً، مثلما أن الحركة عالم واقعي. أي أن أهم ازدواجية فكرية في تاريخ الإنسان (الواقع والمثال) تأسست على مقولتي الحركة والسكون. ومن الملفت للنظر أن كل مثال وضعه الإنسان تميز بتنظيم مطلق، أي بالسكون (فكرة) بوصفه كمالاً. لكن لنلاحظ أن وجود السكون (مقولة ونظاماً وعالماً) مرتبط بالمراحل المبكرة من تاريخية الإنسان فهو تعبير عن سلبية الوعي الإنساني بذاته وعالمه،

بالنظر إلى محدودية إمكاناته. لذلك فقد فسر الحركة بالسكون بدءاً وغاية، بوصفها انفصالاً عنه، أو نقصاً يسعى إلي الكمال[1]. كما حاول أن ينظمها باتجاه هذه الغاية. إن تفسير الحركة بالسكون (التفسير السكوني) أصبح وعياً بالعالم ورؤية له أي نظاماً. فافتراض وجود السكون ـ الكمال قاد إلى نوع من التنظيم النموذجي للحياة. فإذا كانت الحركة اضطراباً وفوضى وسلطة، فعلى الإنسان أن يجعل من ذاته سكوناً أو نظاماً ليواجهها.

في المرحلة البدائية ومرحلة الفكر الأسطوري كان الإنسان مفتقراً إلى الوعي الحقيقي بذاته، فساد التيار السكوني في هاتين المرحلتين ممثلاً بالسحر والأسطورة؛ وسيلتيه لفهم الحركة وتنظيمها، بتفسيرها بقوى ميتافيزيقية، تَسْكُنُ المتحركات من عناصر وظواهر أو تتمظهر فيها، كما كانتا أيضاً نظاماً لحياته. إن كلاً منهما فكرة عن العالم، أي نظام حياتي شامل (اجتماعي واقتصادي وسياسي وديني). ولهذا لم يكن الإنسان، ذاتاً، ذا وجود، بل الوجود كله للنظام السكوني. فشيخ القبيلة وحاكم المدينة شبه إله، أو وسيط بين الناس والأرواح أو الآلهة. فهو صورة للنظام أو النظام نفسه حين يفرض ذاته مطلقاً على كل ذات. أي أن السكونية، سواء أكانت سحرية أم أسطورية، في جوهرها، ذات هدف تسلطي.

ويتضح ذلك أكثر في مرحلة الفكر الأسطوري، فالحياة اتجهت إلى

---

(١) ينظر : (مقال) النمذجة بين التأويل والتغيير ، مطاع صفدي ، (مجلة) الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٠ ، تموز ـ آب ، ١٩٨٦ ، ٤ .

التعقيد، وصارت حاجتها إلى سلطة تنظمها على وفق مبدأ فوقي ميتافيزيقي (سكوني) ملحّة. فكانت الآلهة (وسيلة) لإخضاع الإنسان ذاتاً، للنظام وتكريسه. وهذا ما نفهمه من تلك الجبرية التي أضفتها السكونية الأسطورية على نظام الحكم. فالحاكم يتسلم أوامره من الآلهة ويحكم بتفويض منها لينظم الحياة. وما دام هذا التنظيم إلهياً فهو نموذجي، مثالي يجب أن يخضع له الإنسان. وفي هذا يكمن جوهر كل ديانة وثنية.

من هنا تميزت هذه المرحلة بمأساويتها التي انعكست في وجدان الإنسان، فكانت الأرضية التي انبثقت منها الملاحم عاكسة طموح الإنسان إلى تأسيس رؤية جديدة للعالم، مؤشرة أولى مراحل وعيه الحقيقي بذاته.

إن التاريخ الحقيقي للإنسان في ذاتيته لا يوجد إلا في الأدب، لأنه المجال الوحيد الذي تتضح فيه هذه الذاتية. فالتاريخ العام الذي نعرفه، في كثير من الأحيان، لا يقيم وزناً أو أهمية لذاتية الإنسان بل للنظام المجرد. إن التاريخ تاريخ أنظمة، أو أشخاص يمثلون أنظمة.

وتشكل ملحمة كَلكَامش، مثلاً، نموذجاً متكاملاً للفكرة التي نحن بصددها. فكَلكَامش الذي (رأى كل شيء) لم ير في الحقيقة إلا مأساة الإنسان الذي يجب أن يخضع للقدر وما حكمت به الآلهة عليه ـ وهي فكرة تحيل إلى السكونية أو الوعي السكوني للنظام ـ لكنه دخل في صراع يائس ضده معبراً عن وعيه بذاته وطموحه إلى التجاوز والوجود الحقيقي، فهو يرفض نصيحة (سيدوري) صاحبة الحانة ـ وهي رمز يدعو

إلى حياة كينونة مستسلمة للنظام القدري ـ مواصلاً بحثه عما يحقق ذاته ووجوده، على الرغم من القدر، الموت. كَلكَامش عاد من رحلته المأساوية ليجعل من وعيه، الذي بدأ بالنمو والنضج، سوراً يحمي الحياة من القدر والموت والوعي السكوني. لكن هل استطاع ذلك حقاً؟ إن الملحمة تعبير عن طموح الذات الإنسانية إلى التحرر والانعتاق في عصر كان كل ما فيه مقيداً. فهذه الرؤية المأساوية للعالم، كما انعكست في الملحمة، وكان عنصراها القدر (الآلهة ـ النظام ـ الوعي السكوني) والإنسان في ذاتيته المستلبة اتجاههما، تضمنت التعبير عن رغبة ملحّة في تجاوز الواقع المفروض، وفي تطوير وإثراء الحياة الذاتية المستلبة، عن طريق الوجود للحياة لا للموت.

إن كل الأبطال الملحميين ـ حتى في الإلياذة والأوديسة ـ كانوا أبطالاً مأساويين؛ رموزاً يدخلون معركتهم مع القدر، وهم واثقون من هزيمتهم أمام سلطته الغاشمة. لكن فعلهم هذا رمز لإثبات وعي الذات في ذاتيتها أمامه، أي أمام الوعي السكوني.

من هنا، انبثقت محاولات جديدة لإعادة تفسير العالم وتنظيمه مرة أخرى. فكان التفكير العقلي المنظم ـ وهو درجة أكثر رقياً للوعي الإنساني ـ ليبدأ بتغيير موقفه من ذاته وعالمه إيجابياً. في هذه المرحلة ظهر تيار جديد يفسر الحركة بالحركة نفسها، لا بالسكون، فهي في جوهرها رفض لسلطة الوعي السكوني ورد فعل عليها. إن التفكير العقلي انطلق من مقولة الحركة للبحث عن الأصل والغاية، أي ما يسمى جوهر الوجود؛ ماهيةً ومبدأً، ليفسر بالأولى الوحدة التي وراء تكثّر

الموجودات وتنوعها، وبالثاني النظام الذي تسير، وفقاً له، الحركة والتغير[1].

إن تفسير الحركة بالحركة يصدر، إذن، عن وعي حركي (وعي بالذات في ذاتيتها).

وربما أمكننا الحكم على أغلب فلسفات الطبيعيين الأوائل بأنها فلسفات حركية أي تصدر عن وعي حركي. فالمبادئ التي ردّوا إليها كل موجود طبيعي مبادئُ مادية، تتميز بالحركة الدائمة التي تتكفل بإيجاد كل شيء، وصيرورته. ولعل خير مثال على هذه الفلسفات فلسفة هيراقليطس التي تبلورت فيها رؤية الوعي الحركي لعالمه.

فقد أسس هذا الفيلسوف رؤيته الحركية استجابة للضرورة التاريخية أو الحضارية التي أوجدت التفكير العقلي، بوصفه مرحلة جديدة وصل إليها الوعي الإنساني في تقدمه. وقد كان عماد هذه الرؤية أن الحركة مطلقة ولا نهائية. أي أنه رفض فكرة السكون رفضاً مطلقاً: «كل شيء ينساب ولا شيء يسكن، كل شيء يتغير ولا شيء يدوم على الثبات»[2] وهذه الحركة هي القانون الأزلي أو اللوجوس. أي أن ماهية الوجود، عنده، ماهية متغيرة لا ثابتة، وأن مبدأ الوجود هو الصراع بين الأضداد؛ الفعل الخلاق الذي تجتمع فيه الأضداد وتفترق، تفنى وتولد، محكومة بنظام جدلي هو الصيرورة، التي اختار لها هيراقليطس النار

(١) ينظر :الوجود والقيمة، سامي خرطبيل، ١٠ . المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، أولف جيجن، ١٢ .

(٢) هيراقليطس فيلسوف التغير وأثره في الفكر الفلسفي، د. علي سامي النشار، ٣٩ .

رمزاً؛ منها يبدأ كل شيء وبها يستمر وإليها ينتهي: «هناك تبادل، فكل الأشياء للنار، والنار لكل الأشياء»[١].

ولما كانت الحركة ماهيةَ العالم؛ موضوعَ الوعي الإنساني، ومبدأه، فقد رأت الفلسفة الحركية أن هذا العالم لا يمكن أن يدركه إلا وعي حركي. أي أن الصيرورة التي تحكم العالم، تحكم الوعي الإنساني في الوقت نفسه، بالنظر إلى تلك العلاقة الجدلية بين ذات الوعي وموضوعه: «النفس في حالة سيلان مستمر، لأن العالم المتحرك لا يستطيع أن يعرفه إلا ما كان متحركاً»[٢] بمعنى أن وعي الإنسان يجب أن يكون في حالة صيرورة دائمة لكي يدرك ذاته وعالمه إدراكاً حقيقياً وفاعلاً. ومن هنا تبدأ حريته من سلطة القدر. إن الوعي الحركي يقرر أن لا قدر إلا ما يختاره الإنسان لنفسه: «طابع الإنسان هو قدره»[٣].

هنا يتضح الاختلاف الجوهري بين السكونية والحركية، إذ أن الثانية بتبنيها لفكرة الصيرورة المتقدمة باضطراد، لا تضع لنفسها مثالاً من أي نوع إلا نفسها، لأنها تنكر الماهيات الثابتة، وتتعامل مع المتغيرات بوصفها ماهيات. وعليه، فإن علاقة الوعي الإنساني بها علاقة متغيرة (حركية)، الأمر الذي يعني استنتاجه لقيمه ونظام حياته من وعيه بهذه الصيرورة أي من ذاته.

ومثل هذه الفكرة كانت مدوية في مجتمع يشعر بوطأة الفكر الأسطوري أو الوعي السكوني ويتطلع إلى الخلاص منها، فظهرت

(١) م ن ، ٤٩ . جدل الحب والحرب ، هيرقليطس ، ١٠٦ .
(٢) هيراقليطس فيلسوف التغير ، ٧٦ .
(٣)جدل الحب والحرب ، ٤٤ .

السوفسطائية لتطبع الروح اليونانية بطابع حركي، حفزها إلى مزيد من التطور، حين طرحت مجموعة من الأسس الجديدة لرؤية الإنسان لعالمه، ممجدة الوعي الذاتي، والفردية، والحرية الفكرية، وأسست عليها استمرار تقدم الإنسانية. إن العصر السوفسطائي في نظر بعض الباحثين (القرن الخامس قبل الميلاد) عصر تنوير يقارن بعصر التنوير الحديث في القرن الثامن عشر(١).

لكن ينبغي التنبه إلى أن الشعر قد ساهم في تكوين هذا الوعي الحركي مساهمة جوهرية، وساعده على التبلور والنضج. فمن المعروف أن الوعي السكوني ـ نظاماً ـ قد بلغ أوج سيطرته على الحياة ممثلاً ببركلس الذي وحد بلاد اليونان تحت سلطة الدولة الأثينية، وخاض حروباً دامية مع الفرس ورسخ بناء اجتماعياً طبقياً يشكل العبيد نصفه(٢)، ومن هنا كان ازدهار الشعر، الذي يصدر عن وعي حركي (ذاتي)، ليعبر عن رؤيته المأساوية لعالمه بذاته، فظهر شعراء المآسي العظيمة (إيسخيلوس وسوفوكليس). بمعنى أن ازدهار الفن والثقافة في ذلك العصر كان رد فعل على نظام الوعي السكوني وسلطته. يقول رولان بارت: إن العصور المأساوية عصور ثقافة(٣). فالمآسي التي أبدعها ذلك العصر كانت فاعلية للوعي الحركي ولذاتيته، وتعبيراً عن طموح إنسانه إلى عالم أكثر حضارية.

إن أوديب الذي حطمه القدر ـ الوعي السكوني (مسرحية أوديب

(١) ينظر : ربيع الفكر اليوناني ، عبد الرحمن بدوي ، ١٨٠ .

(٢) ينظر : إيسخيلوس ، إيليا حاوي ، ٢٩-٣٣ .

(٣) ينظر : (مقال) الثقافة والمأساة ، رولان بارت (مجلة) عيون المقالات ، العدد ٦-٧ ، ١٩٨٧ ، ٨٢ .

ملكاً) يتحول إلى رمز للروح اليونانية الناشئة التي تريد اقتراف خطيئة اختراق الوعي السكوني بقوة ذاتها وفاعلية وعيها، وتحقق وجودها المطلق في مواجهة القدر. ولذلك فإن أوديب (مسرحية أوديب في كولونا) لا يموت، إنه يختفي فجأة، حسب، لكنه يخاطب الأمير الذي أجاره، وهو الشاهد الوحيد على اختفائه: لكي تظل سعيداً تذكرني أبداً. إن هذا الأمير رمز للروح اليونانية التي احتوت فاعلية الوعي الإنساني في ذاتيته، لتبدع مستقبلها وحريتها، من حيث أنها تمثلت هذا الفعل في ذاكرتها، والذاكرة شرط لتحول معرفة العالم إلى وعي به، فوجود فاعل فيه.

لقد تحول الوعي الحركي في العصر السوفسطائي إلى نظام للحياة لكنه شكل خطراً حقيقياً على كل ما ثبته الوعي السكوني معرفياً، وسياسياً واجتماعياً، لذلك عادت السكونية لتفرض نفسها بطريقة مختلفة عن السابق. إذ أن التطور الذي أحدثه الوعي الحركي في الحياة جعل السكونية تفيد منه لتطور نفسها، فاحتوت فكرة صيرورة العالم وصيرورة الوعي وأعادت طرحها معدّلة، بأن جعلتها متناهية بغاية، هي إدراك المثال السكوني (العقل السقراطي، المثل الأفلاطونية، الجوهر الأرسطي الثابت، الأزلي) فعادت لتفرض قيمها الجديدة القديمة مرة أخرى، نظاماً، إذ أفرغت الوعي الحركي من مضمونه.

ولما كانت السكونية، في منهجها، تسعى إلى تسكين كل متحرك، بمنحه ماهية (ثابتة) تحدده، دائماً، فقد انعكس ذلك على الفن نفسه، الذي يتقاطع مع الوعي السكوني، فمنحته ماهية حددت طبيعته، وعلى

هذا، فقد حددت وظيفته أيضاً، هادفة إلى (تدجينه) بتحريكه ضمن إطار غائي محدد. إذ لما كان ذا فاعلية حقيقية في تكوين رؤية مغايرة ووعي يخرج على الوعي السكوني، فقد عمد أفلاطون إلى تشويه ما يؤسسه الفن، مدفوعاً بسكونيته، حين حدد ماهيته بالمحاكاة الثانية (المشوهة) لعالم المثل؛ عالم المعرفة الحقة (الوعي السكوني). كما فسره بفكرة الإلهام السلبية[١]، ليجعل من الفنان محض أداة تستمد وعيها من الوعي السكوني، وعليها إذن أن لا تخرج عليه.

وعلى هذا الأساس، أيضاً، جاء أرسطو ليضع كتابه في الشعر، الذي تجاهل فيه الأرضية التي انبثق منها الشعر المسرحي اليوناني؛ الشعر الغنائي، (الذي يصدر عن وعي بالذاتية) وعدّه مرحلة دنيا من تطور الشعر إلى الموضوعية الأعلى شأناً[٢]. أي أنه رأى أن الشعر الغنائي، بما هو إدراك فردي للعالم، غير ذي قيمة بإزاء ما يدركه الشعر الموضوعي ـ الوعي السكوني الجماعي.

لكن، ليس معنى ذلك أن أرسطو يعتد بالشعر المسرحي بماهيته التي بينتها، آنفا، بل إنه اعتدّ بتفسيره له، وبالوظيفة التي حددها له؛ تلقين ما يفرضه الوعي السكوني عن طريق إثارة مشاعر الشفقة والخوف، أي تطهير المتلقي من رغبته في الخروج على هذا الوعي. ومن هنا نفهم لماذا كان أرسطو يقرب الشعر (المدجّن) من الفلسفة[٣] (السكونية) لأن هدفهما واحد.

---

(١) مشكلة الفن، زكريا ابراهيم، ١٥٣. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ٣٠.

(٢) النقد الأدبي الحديث، ٥٢-٥٤.

(٣) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، شكري محمد عياد، ٦٤.

إن فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو تمثل النسق المتكامل لفكرة الوعي السكوني عن العالم، والذي استغل أهم ما في الوعي الحركي من ميزات ليحولها إلى وعي سكوني ناضج، سيطر على حركة الفكر الإنساني حتى عصر النهضة الحديثة.

ولا أريد تتبع ذلك كله، لكن، أشير إلى ملاحظتين مهمتين، الأولى أن كلاً من الوعي السكوني والوعي الحركي يظهر حين يستنفد الآخر إمكانات وجوده وفاعليته، أي حين يستنفد ذاته. ومعنى ذلك أن جدلية تطور الوعي تحيل أحدهما إلى الآخر، فيتحول الوعي السكوني إلى وعي حركي، وبالعكس.

أما الملاحظة الثانية فهي أن تطور كلا الوعيين يعود، دائماً، إلى فكرة الحركة وفكرة السكون ويؤسس ذاته عليهما. لكن الملاحظ، بصورة عامة، أن الحضارات القديمة كانت تقوم على فكرة السكون، بشكل أساس، بوصفه المثال النموذجي الذي يجب على الوعي أن يدركه، بمعنى أنها قامت على فكرة أن السكون هو المطلق والحركة نسبية. وقد استمر ذلك إلى عصر النهضة الحديثة إذ برهن نيوتن عبر قوانينه الثلاثة على أن الحركة هي المطلقة والسكون نسبي وآني. وعلى هذا الأساس قامت الحضارة الحديثة بكل نظمها، فقد عادت الفلسفة الحركية إلى الظهور، ولا سيما عند هيجل بشكل صرح نظري متكامل، كان المنطلق الرئيس لكل الفلسفات الحديثة؛ المثالية والمادية والوجودية.

وعلى أية حال فإن النتيجة العامة المشكّلة لرؤية البحث بصورة أولية من كل ما سبق هي أن الحركة مقولة كلية شاملة للوجود الموضوعي

بكل تعيناته، وهي ذات أهمية قصوى في تشكيل تاريخية الإنسان، إذ خلقت وعيه (سكونياً وحركياً)، ووجهت مسيرته التطورية وانعكست في نشاطاته كافة، استناداً إلى تأويله لها.

فالفكر الذي أوّل الحركة بالسكون المتّسم بأنه وجود مثالي أو ذهني حسب، سعى إلى السيطرة على الحركة عن طريق رد المتحركات إلى ماهيات ثابتة، وانعكس ذلك في تكوين أنظمة وعي وحياة محكومة بهذا المثال النموذجي الكامل الذي يحاول دائماً أن يقسر الوعي الذاتي ويقوده باتجاهه. أما الفكر الذي أوّل الحركة بالحركة الكلية، فقد آمن بلا نهائية الوعي الذاتي، وقدرته على تجاوز واقعه، وخلق حياة أفضل، باعتبار علاقته الجدلية بحركة الوجود الموضوعي اللا نهائية، كما دفع الإنسان إلى التحرر من كل سلطة للوعي السكوني، تكبت حريته وتستلب إرادته.

لكن مشكلة الحركية الأساس أنها تستنفد إمكانات وجودها بسرعة، أي أن صيرورتها تتحول تدريجياً إلى مصير، فتجدد بذلك السكونية وتوفر لها مقوم وجود جديد، فالسوفسطائية انتهت بسرعة لأنها لم تَعِ حريتها وعياً حقيقياً، إذ انقلبت أخيراً إلى حرية غير مسؤولة، وفقدت القيم الذاتية أهميتها في الارتقاء بإنسانية الإنسان وبناء مجتمع متماسك. ومن هنا توفرت للسكونية الفرصة لأن تفرض ذاتها مرة أخرى. إن كل فلسفة سقراط قامت على مقاومة النتائج السلبية لحركية السوفسطائية.

معنى هذا أن الحركية، بوصفها وعياً، تفقد حركيتها حين تتحول

إلى نظام فتصبح وعياً ووجوداً هامشيين، أي تتحول إلى سكونية، في ذاتها، بحيث يبدو الوعي السكوني، إذ يعاود فرض ذاته مرة أخرى، بديلاً حقيقياً لها.

السؤال الذي يمكن أن يثار الآن، أيمكن أن تكون حركية الوعي الفني أو الشعري كذلك؟ للإجابة على هذا السؤال يجب أن نتناول بعض المفاهيم التي تتصل بالحركة والسكون اتصالاً وثيقاً.

فقد أوحت فكرة الحركة للوعي الإنساني بفكرتين هما الزمان والمكان من حيث أنها (ماهيتهما)(١). فكل حركة إنما تتم تدريجياً، أو تتابعاً، ومن هنا جاءت فكرة الحركة بفكرة الزمان. إذ أن حركة الكون تحدث الليل والنهار والفصول،... الخ. وكل هذه الظواهر الزمانية أو المتزمّنات تجمعها علاقة مجردة ـ متعينة هي فكرة الزمان. كما أن أي متحرك هو شيء مادي وحين يتحرك فإنه يغير من وضعه، فتتغير بذلك علاقته بالأشياء الأخرى، فهو وإياها متمكّنات، تجمعها علاقة هي فكرة المكان.

إن هاتين الفكرتين بلغتا من التعقيد والجدل في ماهيتهما حداً يصعب معه على أي باحث أن يخرج منه بنتائج متفق عليها. ولا أريد الدخول في ذلك، ولكن سأفسرهما بالطريقة ذاتها التي فسرت بها الحركة والسكون.

في الوعي السكوني، كل من الزمان والمكان فكرة مطلقة، تتعين في الموجودات وتؤثر فيها أو تحكمها. ذلك أن هاتين الفكرتين تحددان وجود كل ظاهرة أو موجود طبيعي. ولما كان الإنسان يوجد (في) هذه الطبيعة فقد أدرك أن وجوده كله مشروط بهما حد الحتمية المطلقة، لذلك

---

(١) ينظر : الموسوعة الفلسفية ، اشراف ، م . روز نتال ، ب . يودين ، ٢٣٥ .

كان خاضعاً لهما خضوعاً تاماً. بمعنى أنه كان خاضعاً للفكرتين بوصفهما قوتين خارجيتين تسيطران على حركته ووجوده ووعيه في العالم. ومن هنا كان يرى وجوده هامشياً في الكون بالنظر إلى فاعليتهما في تدمير حياته. ومن هنا أيضاً جاء الإيمان بفكرة الحتمية والقدر. ولنلاحظ أن أغلب الشعوب القديمة آمنت بهذه الفكرة، لا سيما في المراحل المبكرة من تطورها، بسبب الصعوبات الجمة التي واجهتها في عملية تكيفها مع البيئة (زماناً ومكاناً)، وقصور إمكاناتها في ذلك. وقد شاعت فكرة أن الزمان هو الإله الذي ينضج الأشياء ويوصلها إلى نهايتها، أي كونه طاقة تدميرية تحدث الموت والفناء والاندثار، كما نرى في الأساطير العراقية القديمة واليونانية، وهي فكرة الدهر ذاتها عند العرب قبل الإسلام.

إن هذه الفكرة فكرةُ وعي سكوني بوصفه نظاماً يتكيف سلبياً مع وجوده المشروط، ولذلك ألغى الوجود الإنساني في ذاتيته، وكما رأينا في تفسيره للحركة بالسكون، فقد حاول الوعي السكوني أن يفسر الزمان والمكان بوصفهما صورة سلبية لعالم مثالي بمعنى أنه أراد أن يفرض سلطته على الحياة بجعلها شيئاً هامشياً بإزاء ذلك العالم.

وما فعله الوعي الحركي أنه أراد أن يعكس هذه الفكرة تماماً، أي أن يحرر ذاته من هذا الوجود المشروط. لكنه لم يستطع أن يوفر لها إمكانات الاستمرار والفاعلية. إن مجالها الحيوي ضيق أمامها، ومحدود بالحتمية أو الوجود المشروط، مهما حاولت.

لكن الشعر، إذ يصدر عن وعي حركي ذاتي، فإنه يعي هذه

الحتمية، ويحاول أن يبحث عن المنافذ التي يمكن أن تحقق للذات الإنسانية ذاتيتها المحضة، ويعبر عن طموحه إلى أن توجد وجوداً حراً مطلقاً، بمعنى أنه يعي أن حريته هي الفعل الواعي بالحتمية.

وعلى هذا الأساس يعود إلى صياغة فكرة الحركة والسكون والزمان والمكان من أجل ذاتيته. وهنا تكمن نقطة الاختلاف الجوهرية بين حركية الوعي الشعري وحركية الوعي الفلسفي النظري، فضلاً عن اختلافه الجوهري عن الوعي السكوني.

ففكرة الوعي الشعري عن الزمان والمكان هي فكرة ذاتية، ولذلك فإن الوجود (هنا ـ الآن) وجود مطلق فيه، بعكس الوعي الفلسفي الذي يرى أن الوجود المشروط متحول أو صائر، فهو يجعل الوجود (هناك ـ مستقبلاً) وجوداً مطلقاً.

إن الوعي الشعري، لأنه ذاتي، يختبر ذاته انسياباً وسيلاناً مستمراً، وتغيراً كيفياً، بمعنى أن الذات في الوعي الشعري شيء (يدوم) عبر التتابع والتغير، أي الزمان والمكان فيصبحان شيئاً ذاتياً محضاً، لأن الذات تدوم فيه، وتصبح الواقعة الوحيدة التي يستطيع الوعي الشعري أن يتيقن منها تيقناً مطلقاً. ومن هنا فإن ديمومة الذات في الوعي الشعري تعني التعمق المعرفي الذاتي أو الجهد العقلي العاطفي الذي ينفذ إلى باطن الموضوع ليعرفه من الداخل، أي حدساً.

وبذلك يحقق الوعي الشعري حريته من وجوده المشروط بالزمان والمكان الخارجيين لأن الديمومة هي ذاته[1]. ولما كان الوعي شعوراً بذاته

(١) ينظر: لحظة الابدية، سمير الحاج شاهين، ٧٨.

فهذا يعني قدرته على اختيار علاقته بموضوعه، لأنه غير محكوم في حقيقته بأية قوة تحدد له طبيعة هذه العلاقة، إلا ذاته، وهو يرفض أصلاً، أي توسط بينه وبين موضوعه، انطلاقاً من اعتماده على الحدس؛ وسيلته الوحيدة.

إن الوعي الشعري يقدم رؤيته دائماً على هذا الأساس إذ أنه يرى أن لا وجودَ مستقلٌ عن ذاته، فإذا كانت الفلسفة تحاول أن تدرك عالمها عن طريق الإجابة عن (ما هو؟) فإن الشعر يفعل الشيء نفسه، ولكن عن طريق الإجابة عن (ما معناه؟). أي أنه يدمج العقلي بالعاطفي في استجابة واحدة للنفاذ إلى جوهر موضوعه، باحثاً عن معناه الحقيقي بالنسبة لذاته.

وبالنظر إلى الصلة العميقة والوحدة الجدلية بين الطبيعي والثقافي؛ بين موضوع الفن وذاته، فإن هذا المعنى الذي يقدمه الوعي الشعري يحاول دائماً أن يوفر لذاته إمكانات الوجود ومقوماته. فهو في حالة صيرورة دائمة؛ ذلك أن موضوع الفن يتحرك باستمرار وتستجد فيه معان جديدة قابلة للكشف، ولهذا فإن الفنان أو الشاعر «إذ يعكس الواقع الموضوعي فإنما يعدل ذاته وفقاً لمعنى الواقع العميق، دائم الحركة، وهو لهذا لا يتنبّأ بمسيرة الحياة في المستقبل. بل يؤثر في هذه المسيرة»(١).

إن هذا التعامل الإبداعي مع الموضوع يهتم بالمعنى لا بالماهية ويستند إلى مبدأ مهم هو أنه لا يعيد إنتاج الواقع المتحرك كما هو في

(١) البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني . (مجموعة مقالات) . ٧٩ .

شيئيته وحياديته وفوضوية حضوره الخارجي، بل يخلقه، ويوجه حركته باتجاه الذات أولاً، ثم يبثها إلى الخارج فعلاً، مرة أخرى. أي أنه إذ ينطلق من الحركة يعود إليها لينقلها من الحضور إلى الوجود، ومن موضوعيتها وزمانيتها إلى ذاتيتها وديمومتها التي لا تخضع للحتمية.

ومن هنا كان الشعر ـ بوصفه فناً ـ طريقاً لتحرر الإنسان، ومتضمناً لتاريخه الحقيقي الذي كوّنه سعيه المستمر إلى التحرر من حتمية وجوده المشــــروط. ذلك أن الوجـــــود الذاتي الذي لا يعني النظام والوعي السكونيين، يُوجِد ذاته في موضوعه وجوداً حركياً، ويكوّن رؤية واعية بها وبعالمها من خلال اللغة التي تتضمن ماهية الوعي الحركي الشعري للذات في ذاتيتها، ورؤيتها للعالم، وحلمها بالحرية. يقول بندتو كروتشه: إن كل تصور فني محض هو في الوقت نفسه هو والكون، هو الكون في هذه الصورة الفردية، و هو هذه الصورة الفردية الشبيهة بالكون. إن كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر وكل صورة من الصور التي يبدعها خياله تنطوي على المصير الإنساني كله،... وتحوي قصة الواقع في صيرورته، وفي نموه الدائم(١).

إن أهمية وجود الشعر في حياة الإنسان تكمن هنا، ذلك أنه وجود مطلق كلي أو لا زماني، يحقق للذات الإنسانية شعوراً بالديمومة وتحرراً من حتمية وجودها، كما يحولها إلى رمز يكشف جوهر الوجود في العالم ويحفز الإنسان، بذلك، إلى بناء ذاته وإنجازها، كما يخلق له معالم واضحة على الطريق إلى عالم أكثر إنسانية وحرية. إن الوجود الذي

---

(١) المجمل في فلسفة الفن، بندتو كروتشه، ١٨٣.

يخلقه الشعر ذو فاعلية صائرة لا يخلقها واقع ما، بقدر ما تخلقه، وتوجه حركته بحركتها، لا كما يفعل الوعي السكوني الذي لا يسعى إلى توجيه حركة العالم، بقدر ما يخضع لها خضوعاً انتهازياً بطريقة أو بأخرى، مقدماً بذلك النظام على الذات.

من كل ما تقدم نستنتج عدداً من النتائج التي تتحدد من خلالها رؤية البحث:

أولاً: إن الحركة والسكون فكرتان أو مقولتان، لا ظاهرتان، وتتشكلان من جدلية الوعي الإنساني ذاتاً وموضوعاً، وتنعكسان في العالم في هيئة أنظمة، ونشاطات مختلفة. معنى ذلك أن كلاً منهما وعي ورؤية للعالم وفاعلية فيه.

ثانياً: إن الحركة والسكون؛ المقولتين، توجِد إحداهما الأخرى جدلياً، أي أن كلاً منهما شرط لوجود الأخرى ونفي لها، في آن. بما أنهما ماهيتان جوهريتان للوعي الإنساني وعماد صيرورته التاريخية والحضارية لذلك فإن تطوره يتم بفاعلية هذه الجدلية، وحركتها على المحورين الأفقي والعمودي.

ثالثاً: إن الحركية والسكونية رؤيتان متناقضتان للعالم، لكن الأولى ذات فاعلية حقيقية في عالمها، بالنظر إلى أنها تحاول دائماً أن تموضع ذاتها فيه وتغيره من أجلها، أي أنها فعل تحرري.

رابعاً: يتميز الوعي الشعري، خاصة، بماهية حركية فعالة، أكثر بالنظر إلى أنه يعي ذاته وموضوعه وعياً شمولياً، هذا فضلاً عن أنه يخلق ذاته وموضوعه فاعلية في العالم. ومن هنا فإن الشعر لا يصدر

إلا عن وعي حركي، غالباً، لذلك فإنه يسير في حركتين متآنيتين هما: حركة تطورية ترتبط بفاعليته في العالم، أي أن الشعر يتطور بتطور إمكانات الوعي الحركي الشعري. وحركة ذاتية هي التي يشكل ذاته بها وفقاً لما يريد أن يحققه أيضاً من رؤية فاعلة في العالم.

# الفصل الأول

# أولية الشعر الجاهلي وتطوره

آ. مدخل:

## الماهية الفلسفية للغة واللغة الشعرية:

الشعر فن لغوي، وهذا يحتم أن تُؤسَّس دراسته على هذه النقطة بالذات، دون أي اعتبار لأي شيء خارج هذه (اللغوية)، بمعنى أن ما أريده هنا ـ منطلقاً وتوجهاً ـ هو البحث عن شعرية الشعر (والشعر الجاهلي بالذات) في ذاتها، أي في (لغويتها) بصورة مطلقة.

لكن ذلك يتطلب اقتراح تأسيس الماهية اللغوية ـ ارتكازاً على رؤية البحث لفكرتي الحركة والسكون ـ يكشف عن حركة تطورها، وصيرورتها، والعناصر الفاعلة في ذلك، بحيث أمكن لها أن تؤلف الشكل الفني الذي نسميه الشعر. وسيكون ذلك بتوضيح طبيعة اللغة، وماهيتها فلسفياً، وتتبع تطورها النوعي إلى الشعرية، بوصفه تموضعاً للوعي والوجود الإنسانيين(١).

### ١ـ سكونية اللغة المؤسَّسة:

عرِّفت الألسنية اللغة بأنها تقنين اجتماعي، وأنها كيان مجرد،

(١) هذا التأسيس المكثف جداً لماهية اللغة عام . بمعنى أن مقدماته ونتائجه . تصح على اللغة العربية في وقائعيتها الاجتماعية/ الثقافية كحيثية لتطورها النوعي إلى شعر (قبل الإسلام بالذات) على الرغم من ارتكاز هذا التأسيس على بعض منجزات الدراسة اللغوية الحديثة (الفلسفية خاصة) .

يتعيّن في الحدث الكلامي الذي ينجزه الأفراد[١]. وهذا يعني أن اللغة (مؤسسة) اجتماعية، ذلك أن الفرد يكتسب اللغة (نظاماً أو قدرة وكلاماً أو إنجازاً) من بيئته الاجتماعية، التي تتميز بثقافة خاصة هي ـ أساساً ـ نتاج (إيكولوجيّ) معقد، فالحدث الكلامي ـ إذن ـ سلوك اجتماعي ـ فردي، قارّ، يجب أن يكون مقبولاً في شكله ودلالته اجتماعياً، بما هو وسيلة للتواصل، تستند إلى نظام ثابت في تعينها.

إلا أن ما يوضح الطابع السكوني للغة المؤسَّسة، أكثر، مبدأ المواضعة الذي يتحكم باعتباطية الدالّ اللغوي، وبالاقتصاد اللغوي، فهاتان الصفتان تخضعان للعرف الاجتماعي خضوعاً تاماً، تحقيقاً لوظيفية اللغة، الأمر الذي يعني أن اللغة في ماهيتها هذه، نظام مغلق سكوني، ذلك أن هذه اللغة تحيل دائماً إلى خارج ثقافي متبلور بصورة نهائية تقريباً، تتفق والظروف الإيكولوجية التي أوجدتها. وبهذا تصبح العلاقة الإحالية التي تربط نقاط المثلث اللغوي (الدال أو الرمز، والمدلول أو الفكرة، والشيء الخارجي الموضوعي) علاقة ثابتة مكتفية بنفسها، بما هو جزء مهم يشكل البنية الثقافية القارّة، وتشكّله في الوقت نفسه ويظلان يعيدان سلبياً إنتاج ذاتيهما، مما فسح المجال أمام الألسنية لتقارن بين اللغة والمجتمع بوصفهما بناءين خاملين[٢].

من جهة أخرى، فإن علاقة اللغة بالفكر التي أولتها الدراسات اللغوية الحديثة اهتماماً خاصاً توضح سكونية اللغة المؤسسة في ماهيتها

---

(١) ينظر: مشكلة البنية، زكريا إبراهيم، ٤٨.

(٢) ينظر: علم اللغة العام، ف. دي سوسور، ٩٢ و٢٥٤ (هوامش المراجع).

الفكرية فمن النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسات أن منجز اللغة لا يستطيع أن يفكر أبعد من قدرته اللغوية كما أنه لا يستطيع أن ينطق بما لا يستطيع أن يفكر به[1]، الأمر الذي يعني أن ثمة تأثيراً متبادلاً ـ على أقل تقدير ـ بين اللغة والفكر وأن الفكر قد تميز بذات السكونية التي تتميز بها اللغة المؤسسة من حيث أن اللغة في حالتها هذه، تهيمن على الطريقة التي يفكر بها منجزوها، ما دامت تمثُّلاً رمزياً لواقع محسوس أو مدرَك، وتتضمن تصوراً خاصاً للعالم، ينظّم ويكيّف الفكر، ومن هنا يقول بالمر: «غالباً ما لا تعكس اللغة حقيقة العالم بل اهتمامات الناس الذين يتكلمونها[2]».

وانعكاس هذا التأثير المتبادل على منجزِ اللغة، متأت من كون علاقة الإنسان بعالمه ـ دائماً ـ علاقة معرفة وعلاقته بمجتمعه وثقافته ولغته علاقة جزء بكل ولذلك فإن تفكيره، يسعى باستمرار إلى استغلال إشارية اللغة فيؤلف مفاهيم وقضايا لغوية تستوعب تجربته المعرفية، وتنقلها ـ من ثم ـ إلى الآخرين، وإن هذه المفاهيم والقضايا بحكم حافز الاتصال، تميل إلى التطابق مع ما هو ثقافي ومشترك (لغوياً ـ اجتماعياً) حتى لو كانت التجربة غير ثقافية وغير مشتركة (فردية). ذلك أن على المجرب أن يثبت قدرته على استخدام اللغة بوصفها (أداة)

---

(١) ينظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، نايف خرما، ٢١٨.

(٢) ينظر: علم الدلالة، ف. ر. بالمر. ٢٨ ـ ويحيل قول بالمر هذا إلى نظرية سابير ـ وورف التي تذهب مذهباً متطرفاً في تأثير اللغة على الفكر مطلقاً. لمزيد من التفصيلات. ينظر، ـ الألسنة علم اللغة الحديث، د. ميشال زكريا، ٢٢٢ ـ علم اللغة الاجتماعي، د. هدسن ص١٧٨ ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ٢١٦-٢١٧ ـ الإنسان في المرآة ـ كلايد كلوكهن. ٢١٥-٢١٦.

لمعنى اجتماعي فيثبت بذلك عضويته في المجتمع[1]. وعليه أيضاً البحث عن السمات العامة لجزئيات التجربة المعرفية (الماصدقات) متجاوزاً خصائصها الفردية في ذاتها، مطوعاً إياها لمفهوم ما. فيدرجها تحته ويختزل وجودها في ذاته.

استنتاجاً، فإن سكونية اللغة المؤسَّسة تتمثل في حرصها الدائم على تطابق خارجها معها. أو تطابقها معه في أحسن الأحوال، ضمن إطار ضيق جداً، هو الإطار المعرفي المشترك ذو المرجعية القارة، الأمر الذي يتجاهل ببساطة ما يمكن أن يسمى بتعبيرية المفهوم، أو معناه الوجداني بالنسبة للفرد المنجز للغة المؤسسة فتستلبه تدريجياً، وتكلفه التماهي في الجماعة معرفياً وثقافياً ووجدانياً. لأن العادات اللغوية لمجتمعه سبق أن أعدت له استنتاجات عقلية مختارة معينة، كما يقول سابير[2] ومن هنا يمكنني القول إن اللغة هي التي تستخدم منجزِها ـ لا العكس ـ كما قد يبدو لأول وهلة.

## ٢ـ اللغة/ الوعي:

اللغة المؤسَّسة ـ إذن ـ مأزق خانق للفرد، بوصفه كائناً متفرداً، يجرب ذاته وعالمه باستمرار أو يواجه وجوده. من هذه النقطة يبدأ باكتشاف حقيقة أنه وجود مستلب خاضع للنظام المجرد (المجتمع) الذي تمثله السكونية، قدرة، وإنجازاً، فبينها وبين تجربته لوجوده المتفرد، فجوة

(١) العبارة توظيف مكثف لجانب من نظرية فتجنشتين في اللغة، ينظر، دراسات في الفلسفة المعاصرة، زكريا إبراهيم، ج١، ٢٧١.

(٢) الانسان في المرآة، ٦١٢.

تتسع باطراد، وكلما زادت هذه التجربة عمقاً وثراء، أو وعياً، ضاقت اللغة المؤسسة، وعجزت عن التعبير، ما دامت تتسم ـ أصلاً ـ بتعميمية مختزلة.

وتتحدد أبعاد هذه الفجوة بدقة أكثر ـ ولذلك أهميته البالغة ـ إذ نعود إلى العلاقة الصميمية بين الفكر واللغة، فكل تفكير يتضمن لغة، والعكس صحيح أيضاً، لكن بحدود نسبية، فمنجز اللغة المؤسسة لا ينجز فكراً ـ بالمعنى الدقيق ـ بل يجتر الفكر السائد الذي تتضمنه، ويعيد إنتاجه سلبياً فهو إذن يجتر اللغة نفسها، لا الفكر، وغالباً ما يقوده ذلك إلى إنجازات لغوية فارغة لا تعني معنى حقيقياً ما فيتعين بهذا الفراغ ويسقط فيما يسمى وجودياً بالثرثرة، ويزداد تماهياً في سكونية بيئته وبذلك تصبح اللغة تكريساً تاماً لمحض التواجد أو الحضور السلبي في النظام.

من جانب آخر فإن الإنسان الذي يفكر تفكيراً موضوعياً مجرداً ـ مستخدماً اللغة المؤسسة في منطقيتها ـ يكف عن الوجود بوصفه ذاتاً متعينة بذاتها، لأنه يتعين بغيره (بموضوعه) ويتحول إلى فكر خالص، محايد، وينقطع عن الاتصال بذاته وبالآخرين؛ ذاتاً وجوديةً، لأنه يوظف لغته من أجل ما هو موضوعي مجرد محايد ولهذا قال س. كيركجور: «أفكر، إذن، أنا غير موجود»[1].

وفي كلتا الحالتين ـ حيث تصبح اللغة وسيلة من وسائل بقاء النوع الإنساني أو أداة لمعرفة حقائق الأشياء منفصلة بعضها عن بعض

(١) استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، ٦٨.

ومحددة بدقة لغاية نفعية. أو حيث تصبح أداة لنقل البنيتين الثقافية والاجتماعية ـ يفرض النظام حضوره على الذات ويزداد مأزقها ضيقاً.

فهناك تناقض حاد بين ماهية الوجود الإنساني، وماهية اللغة المؤسسة فالأولى تقوم على أساس الديمومة (بالمعنى البرجسوني)، أي أنها ماهية حركية تتغير باستمرار تغيراً كيفياً أو نوعياً، لا كمياً، بينما الثانية ماهية سكونية كمية، ومن المحال لذلك أن تستوعب كميتها، كيفية الوجود الإنساني في ديمومته. وهذا، بدقة معنى الشكوى الدائمة من عجز اللغة عن التعبير.

فكيف ـ إذن ـ يحقق الفرد فردية وجوده في اللغة وبها؟ لا بد من خرق اللغة. أو بعبارة أدق، خرق ماهية اللغة في إحاليتها القارة إلى مرجع ثقافي مشترك، والتضاد معها، بإعادة تأسيس معناها مرة أخرى. فماهية اللغة المؤسسة ـ استنتاجاً مما سبق ـ تقوم استناداً على كيان نظامي وإنجازي مسبق. لذلك، فمعناها نظامي، ثقافي، مشترك، اجتماعي ـ فردي، متعين بموضوعه ومتوازٍ معه. وخرق ذلك كله يحقق الوجود في اللغة؛ اللغة التي تستطيع أن تعبر عن المعرفة الوجدانية مستندة إلى كيانها الإنجازي المنبثق من ذاتها ولذاتها أولاً وأخيراً. منجزة معناها المتفرد المتميز بأنه لا نظامي، غير ثقافي، غير مشترك، فردي ـ اجتماعي، متعين بذاته وموضوعه في آن معاً.

هذا الخرق فعل (وعي) فردي يتموضع في اللغة ـ للمرة الأولى ـ محولاً كيانها التقبلي السكوني إلى كيان مبدع حركي.

والملاحظ أن إعادة تأسيس المعنى، تستمد مقوماتها من ميزات

اللغة الإنسانية ذاتها لا سيما ميزتيها الإبداعية والتحولية[1] فالخرق ـ إذن ـ وعي باللغة، ووعي بالوجود في الوقت نفسه.

هكذا يعود للغة جوهرها الوظيفي الأصيل، الذي استلبه النظام، في سكونيته من حيث كونها إشارات تكشف عن الأشياء ـ توجِدها بمعنى أدق ـ وبهذا الكشف توجِد من ينجزها آنياً، أي تنجزه بقدر ما ينجزها فتمنحه وجوداً حقيقياً لا زمانياً، لذلك لم يمت من اكتسب هذ النمط من الوجود بتحوله إلى كلمات حقيقية، أعادت انتاج بنية الوعي الإنساني إيجابياً.

إذن اللغة التي تعي ذاتها ـ أي اللغة الوعي ـ تصبح المقوم الأساس لوجود الذات المنجزة في فرديتها. إذ تكف اللغة المؤسسة عن أن تكون أداة تلقين واجترار لحقيقة سكونية، وتتطور نوعياً لتصبح تفاعلاً للممكنات العليا المتاحة أمام الذوات الوجودية، عن طريق الوعي الذي يحركها لتكشف عن الحقيقة المتجددة للواقع الصائر.

---

(١) الميزة الإبداعية للغة تتمثل في أنها ، أي اللغة ـ تنظيم مفتوح يتيح إنتاج عدد لامتناه من الجمل تعبيراً عما لا يتناهى ، فهذا التنظيم يمتاز بالإبداعية التي تتجلى في قدرة المنجز على إنتاج وفهم عدد غير متناه من الجمل التي لم يسبق له أنه سمعها من قبل استناداً إلي مبدأ القدرة أو الكفاية ، التي تؤلف البنية العميقة للغة (جومسكي) ، ينظر مثلاً ، الألسنية ، ٣٠-٣١ .

أما ميزة التحول اللغوي ، فتتيح للمنجز التفكير بمعضلاته ، ومعالجة مشاكله في غياب الأوضاع المادية التي تثيرها نظراً لاستبدال العلاقة المباشرة بين الرمز أو الدال اللغوي وبين ما يشير إليه في الخارج بالعلاقة المباشرة بين الدال والمدلول أو الفكرة (النظرية الإشارية ـ أوجدن وريتشاردز ـ ينظر علم الدلالة ، أحمد مختار عمر ، ٥٤-٥٥) الأمر الذي يعني أن هذه الميزة تثري طاقة اللغة على التعبير عما لا يحدّه مكان أو زمان . وعلى إنتاج كيانات لغوية بحتة لا وجود لها خارج اللغة وجوداً واقعياً جامداً ، بما تنشئه من علاقات جديدة بين الدوال/ المدلولات (الإشارات اللغوية بمصطلح دي سوسور) ، ينظر ، علم اللغة العام ، ٨٤-٨٥ . ينظر حول هذه الميزة أيضاً ، الألسنية ، ٣٤-٣٥ .

ولنلاحظ أن هاتين الميزتين تؤلفان المقوم الجذري لوجود وتطور الشعر .

ما الذي أقصده بالحقيقة ـ هنا ـ أي التي تكشفها أو توجدها اللغة ـ الوعي؟ قد لا يتوثق الإنسان من أية حقيقة مهما بدت مطلقة، لكنه يستطيع التأكد بسهولة من حقيقة واحدة، تلك هي ذاته، ووجودها، لا سيما إذا تميز بالقدرة على إدراك ذلك.

إن الوعي السكوني يرى الحقيقة تطابقاً حاصلاً بين الشيء والعقل، لكن هذه الحقيقة ليست (حقيقية) لأنها أحادية جامدة بما هي وليدة وعي نفعي يقصر حقيقة أي شيء على مدى منفعته. وهذا العقل ـ كما رأى برجسون ـ هو مجرد طريقة للمعرفة، أساسها التدرج المقولي (المنطقي)، وهو يقتطع الواقع إلى أجزاء تدل عليها ألفاظ عامة مجردة، يجمعها بإرشاد التجربة. ولعملية الاقتطاع والجمع هدف أساسي واحد هو المعرفة النفعية[(١)].

ومعرفة كهذه تمارس قسراً تشييئياً على إنسانية الإنسان، إذ تجعل علاقته بأي شيء علاقة انتفاع فقط فلا ترى حقيقته أو قيمته إلا بقدر ما يقدم من منفعة. الأمر الذي ينعكس على الإنسان نفسه. هذا هو إذن معنى التطابق بين الشيء والعقل ومصداق ما ذكرته آنفاً عن تلك العلاقة الإحالية بين اللغة المؤسسة والفكر السكوني. هنا حسب ـ يأتي دور اللغة ـ الوعي، لتجاوز هذه العقلانية النفعية، ولتقدم حقيقتها عن طريق (الحدس) الذي يمتاز بجدة واستقلالية رؤيته التي لا تكاد تتميز عن مرئيها، أي أنه معرفة ذاتية محضة قائمة على الجهد العقلي العاطفي الذي ينفذ إلى باطن

---

(١) ينظر: المنطق وفلسفة العلوم، بول موي، ٤١٠-٤١١.

الموضوع لكي يعرفه من الداخل[١].

وطبيعي أن الحقيقة التي يقدمها هذا النمط من التفكير بوصفه فعل وعي متجسداً في اللغة، هي الجوهر الحركي الكامن وراء فوضى الواقع الساكن؛ هي (المعنى) الكلي الذي لا يتعين في الخارج، بل في الداخل، في الذات العارفة ذاتها، ووعيها بوجود الديمومي، الخالق لذاته، ولمقوماته باستمرار. ولهذا فضل بعض الفلاسفة ـ من بعد ـ الحقيقة الوجودية على الحقيقة العلمية، لأنها ذاتية شخصية تعانى في تجربة حية وهي حقيقة حركية تسعى إلى التفاعل ولا تفرض ـ قسراً ـ مطلقية من أي نوع، لأنها فعل حرية وتحرر[٢].

وهذا ما يمكّن من فهم تعريف (هيدجر) الغامض لماهية اللغة (يعني اللغة ـ الوعي) بأنها (لغة الماهية)[٣]، أي الحقيقة، وبذلك فإن اللغة ـ الوعي تصبح بماهيتها هذه فعلاً تاريخياً، بما أن الحقيقة هي كل فكرة ذات فاعلية تاريخية.

### ٣ـ حركية اللغة الشعرية:

هنا يبدأ الشعر، ومن هنا نفهم ماهيته فالتطور النوعي الذي يحدثه الوعي في بحثه عن ممكنات جديدة يتجسد/ يوجد فيها فعلاً

---

(١) ينظر: برجسون، زكريا ابراهيم. ٥٢... (الحدس أيضاً. إدراك يكشف عن ذات الكائنات في مقابل المعرفة العقلية التي لا تعنى إلا بالعلائق بينها) ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ٩٢.

(٢) مثل كيركيجور وكارل ياسبرز. ينظر، مدخل جديد إلى الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، ١٤٩.

(٣) نداء الحقيقة، مارتن هيدجر، ٢١٥.

لغوياً متضاداً مع اللغة المؤسسة وخارقاً إياها، ما هو إلا نتيجة لانفتاح اللغة على ذاتها وتطويرها المستمر لإمكاناتها، بحيث تبدأ بخلق تقنيات خاصة منبثقة منها ـ حسب ـ جدلياً. وهذا يعني أن اللغة ـ الوعي، لم تعد تكتفي بماهيتها (الحقيقة) بل تضمن ذلك في (شكل) فني أو جمالي متناسب مع ما يمكن أن تقدمه. وبذلك تخلق لنفسها كياناً جمالياً، فيطّرد بذلك تضاده الحركي، الذي لا يقف عند حد، مع الكيان السكوني للغة المؤسسة، الذي يتحرك بغيره، فضلاً عن أنه يسعى دائماً إلى الثبات.

«الجمال هو أسلوب وجود الحقيقة»[1] هذه القاعدة منبثق الشعر، وأي فن آخر. والكيان اللغوي النوعي المتطور جدلياً هو ما نسميه (الشعر)، فجمالية اللغة تتأسس أولاً على اللغة الوعي ثم تتجاوزها متضمنة إياها إلى (شكل) يتبلور باطراد، إلى أن يصبح فناً ذا تقنيات، تتجدد، وتعود إلى ذاتها، الشكل الشعري سعي إلى تكامل الوعي مع ذاته (اللغوية) وبذاته (اللغوية).

إن ماهية الشعر أو حقيقته تنبثق من تقنياته التي تؤلف شكله الجمالي، فيشكلان معاً وحدة مطلقة ولا ينفصلان باعتبارهما شكلاً ومضموناً، هذا الفصل المعتاد دوماً، إذ أن اللغة الشعرية، بما هي جزئيات تتكامل لتؤلف الشكل الشعري، هي شكل/ مضمون، يقول هربرت ماركوز: «إن الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ولو جدلياً، ففي

---

(١) نداء الحقيقة، ١٨٩.

العمل الفني يغدو الشكل مضموناً والعكس بالعكس»[1]، وهذا ما أكدته الشكلانية بطريقة أخرى ـ أكثر دقة ـ حين جعلت المضمون (وظيفة) للشكل الأدبي، وليس شيئاً يمكن فصله عنه أو إدراكه من خلاله[2].

المعنى العميق لهذه الوحدة ـ وهو الذي يهمني هنا ـ يتمثل في انعكاسها الإيجابي على ما تقدمه من حقيقة. فإذا كانت اللغة الوعي ـ وهي نواة الشعر ـ تقدم معرفة حدسية، فإن تطورها إلى شعر يعني تطوراً لمعرفتها لتصبح أكثر عمقاً وشمولية وتتحول إلى رؤية تدرك الملامح الجوهرية لعالمها موضوعاً وذاتاً، وتفتح أمامه ممكناته فالرؤية الشعرية للعالم[3]، تحقق عيني شامل ومستمر للذات والموضوع وتحقق لتعبيريتها وتموضع لا زماني لها، ما دام الشعر «تقنية لغوية من إنتاج نمط من الوعي»[4] وإعادة خلق أو تسمية مؤسسة لوجود وماهية كل شيء كما يعبر هيدجر، عن طريق اللغة وحدها، الوجود الحقيقي بكل ممكناته للذات ـ الآخر في العالم، تأسيساً قائماً على الاتصال الحي الذي توفره اللغة الشعرية بين الذوات الوجودية خارج الوجود المشروط (بالزمان والمكان).

---

(١) البعد الجمالي، هربرت ماركوز، ٥٥.

(٢) البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ١٦.

(٣) يعرف جورج لوكاتش الرؤية للعالم بأنها (تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكساً بليغاً). كما يراها ـ الشكل الأرقى للوعي ـ، دراسات في الواقعية، ج. لوكاتش، ٢٥. والملاحظ أنه يشرطها بالعصر. وهذا صحيح نسبياً، لأن الشعر لا يعكس مشاكل بقدر ما يكتشفها ليتجاوزها. هذا فضلاً عن أن الوجود الشعري وجود شمولي لا زماني أو إنساني بمعنى مطلق.

(٤) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ١٩٨.

الرؤية للعـالم ـ إذن ـ بما هي (الشكل الأرقى للوعي) هي فـعل الوعي الشعري الذي تتأتى فاعليته من المقصدية ـ (إعادة الاعتبار للذات وجعلها مركزاً وسبباً للمعنى الموجه لمتلقّ)[١] ـ التي تستلزم فضلاً عن كل المقومات المذكورة، وكما هو واضح المحافظة على الصلة الحية بين مبدع النص الشعري ومتلقيه.

لكن لا ينبغي هنا أن ينظر إلى الشعر بوصفه (أداة) اتصالية بالمعنى الحرفي الضيق لهذه المفردة. فهو (الشعر) لغة متفوقة، أو لغة استعادت ماهيتها الإنسانية الحقيقية، فعل إيجاد وخلق ذاتي عن طريق فعل التسمية الواعي ـ استنتاجاً من مقولة (جوسد روف) «إن إعطاء اسم هو إعطاء الوجود. إنه نقل المسمى من العدم إلى الوجود»[٢]. وهكذا يصبح متلقي الشعر فاعلاً للشعر تماماً كمبدعه، وهذا هو المعنى الدقيق للوظيفة الاتصالية التي تؤديها لغة الشعر، والمستمدة من كونها ـ وهي التي تتبنى الجمال ـ لغة تعبيرية ـ تأثيرية. أي أنها ذات فعلين متآنيين الذات ـ الآخر، يقول د. محمد مفتاح: «إن الشعر هو مستودع الذاتية كيفما كان نوعه، على أنها ليست مقتصرة على التعبير عن الذات في انغلاقه على النفس. وإنما هي ذاتية معدية، موجهة للتأثير في فرد أو في جماعة، فالشعر هو (تذاوت) تواصلي فعال وناجع»[٣]. ومعنى هذا التذاوت كما يبدو من كلام الباحث، أن أنا (ذاتية) الخطاب

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . سعيد علوش ، ١٠٢ .

(٢) اللغة والبنية الاجتماعية . بسام بركه . (مقال) مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٤٠ تموز ـ آب ١٩٨٦

(٣) تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . محمد مفتاح ، ١٤٧ .

الشعري تتحول عند كل ممارسة لها إلى أنا (ذاتية) المتلقّي، هنا بالضبط تكمن حركية اللغة الشعرية، إنها فعل تحرر مستند إلى الوعي، وإلى شخصانية الذات وأصالتها، في تخاطبها مع الآخر، وكلما زاد شعورها بذاتها وبعالمها عمقاً نحت منحى الانفتاح على الآخر.

ولعل فعل التحرر هذا هو الماهية العميقة للشكل الفني الشعري، فالاستخدام الجمالي للغة (حرصاً على تعبيريتها) يعني تحرير اللغة باعتبارها مستقراً للوعي والوجود، من مرجعيتها السكونية، وعندما تُشكّل (تصبح شكلاً فنياً) فهي تعبر عن رؤيتها للحياة وشعورها بها، بهذا الشكل الفني ذاته، والتشكيل، تحرير للمفردة اللغوية من مسارها المعتاد سياقياً، باتجاه إدراكي جديد، يقول شخلوفسكي: «كان الفن دائماً متحرراً من الحياة»[1] ويمكن أن يفهم من هذا أن الفن محرر للحياة في الوقت نفسه. إذ يعيد صياغتها بطريقة مختلفة (فنية تحديداً) وإذ يمنحها (الشكل) الذي يراه فيها، ولها.

وفي مجال الشعر، فإن الشكل الشعري، بما هو اهتمام بتعبيرية اللغة، خلق جديد للغة نفسها، أي خلق للعالم. الشكل الشعري هو فعل التسمية أو الإيجاد. وهنا في الشعر، تصبح اللغة غاية، وسيلتها ذاتها، ووسيلة غايتها ذاتها بكل ما في هذا التعبير من معنى، ولهذا فإن الشكل الشعري ـ أيّ شكل ـ يتميز بالكلية، من حيث أنه تنظيم يتأسس على التشكيل العلاقي للمكونات الشعرية،

---

(١) البنيوية وعلم الاشارة، ٥٦ .

تقنياً أو جمالياً... (لغوياً) أو أنه شكل الوعي بالعالم في كليته وشموليته.

وإذا كان المنجز الواعي باللغة يستطيع أن يستغل ميزتها التحولية ليفكر في معنى المعطيات اللغوية، فإن الشاعر بما هو أشمل وعياً، يستطيع انطلاقاً من الميزة ذاتها أن يعيد بناء العالم عن طريق اللغة الشعرية.

وقد ذكرت أن هذه اللغة خرق واع (ومؤسس) للبنية اللغوية ـ الثقافية الاجتماعية أي أنها فعل الوعي الإمكاني الذي يتجسد فكراً شعرياً، في لغته، وبها، كاشفاً عن حقيقة الوجود، ومعنى هذا أنه يحتاج إلى مقوم أساس يمنحه القدرة على مواجهة الفكر النفعي المتأصل في البناء الثقافي الاجتماعي، وعلى تغييره، وهذا المقوم هو الخيال.

وبغضّ النظر عن كثير مما قيل في تعريف الخيال، فالمهم هو معناه الوجودي، فما دام قوة مبدعة خلاقة، أو اختراع لروابط بين عناصر لا توجد بينها رابطة مباشرة، فهذا يعني أنه هو فعل الوعي الإمكاني الذي يتجسد في اللغة ـ في اللغة وحدها ـ من حيث أنه إبداع علاقات واعية بين المدلولات فيتبع ذلك ـ ضرورة ـ إبداع علاقات من النوع نفسه بين الدوالّ، ومن هنا يأتي معناه الوجودي «ذلك أن الوعي لا بد أن يتجلى لذاته، وهذا التجلي نابع من العلاقة الجدلية بين الوعي والوجود من حيث أن كلاً منهما يكشف الآخر ويظهره. والوجود شرط في التخيل الذي لا

يكون أبداً إلاّ عن شعور موجود »[١] ومن هذا المعنى تتأسس وظيفة الخيال، فإبداعيته وقدرته على الخلق والتسوية متأتية من كونه تجسيداً أو موضعة جمالية للوجدان وابتكاراً لرؤية جديدة للعالم عن طريق بنائه بضرب من الجدة الباعثة على الدهشة، إذ يحل كل ما خلق، ثم يعيد تجميعه وتنظيم مادته بوساطة مبادئ نابعة من أعماق الروح الإنسانية، إنه يخلق من التجربة المحسوسة عالماً جديداً، غير مستعين في ذلك كله بوسائل خارجة عن نطاق الذات الإنسانية وتجاربها ومدركاتها[٢].

هذا العالم التخيلي ـ الحقيقي ينقل إلى المتلقي ليصبح فعلاً ثانياً له أو مشاركاً فيه بالنظر إلى فاعلية الخيال (الإيهامية) المنبثقة من التقنيات الانزياحية الجمالية للغة الشعرية[٣] اللغة التي انتقلت إلى حقل

(١) ينظر : الخيال مفهوماته ووظائفه ، د . عاطف جودت نصر ، ١٢٤-١٢٥ .

(٢) ينظر : م . ن ٢٦٤

(٣) هذه الفكرة معروفة على نطاق واسع في النقد العربي ، ينظر ، مثلاً ، أسرار البلاغة ، الجرجاني ، ٢٥٣ ـ منهاج البلغاء ، حازم القرطاجني ، ٨٩-٢٠٦ ـ وأما عند النقاد الفلاسفة ، فقد شاع بينهم (أن الشعر قول أو كلام مخيّل) ، ينظر ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، د . إلفت كمال الروبي ، ٦٣ ـ فالفارابي يرى « أن الأقاويل الشعرية تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما... » ويفصل في ماهية فاعلية الإيهام أو التخييل ، ويقرر أن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته ، ينظر ، إحصاء العلوم ، الفارابي ، ٨٣-٨٥ . فيما يرى ابن سينا أن فاعلية الإيهام متأتية من جماليات الشعر الشكلية فيقول : « التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول خلافاً للتصديق الذي هو إذعان لمضمون القول » ، ينظر ، كتاب أرسطو في الشعر ، د . شكري عياد ، ١٩٨ . وهذا ما يراه ابن رشد أيضاً ، لكنه يفصل القول فيه ويأتي بفكرة مدهشة للشعرية (وهي ذات فكرة جان كوهن ، الانزياح ، أو فكرة كمال أبو ديب ، الفجوة ـ مسافة التوتر ، اللتين تؤسسان شعرية الشعر) ، فيرى أن فاعلية الإيهام الشعري تستند على أن (القول الشعري هو المغيّر) ومعنى هذا التغيير عنده ، الخروج بالقول من الحقيقة إلى المجاز أي عن طريق التقنيات اللغوية الانزياحية (بإخراج القول غير مخرج العادة) ينظر ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ابن رشد ، ١٤٩-١٥١ . والملاحظ أن وظيفة (التغيير) الرشدي تقترب أيضاً من وظيفة مصطلح (التغريب) أو الإغراب أو الإفراد عند الشكلانيين (مناهضة عملية التعويد التي تشجعها رتابة الصيغ اليومية للإدراك ، أو إعادة بناء الإدراك الاعتيادي للواقع لينتهي إلى رؤية العالم بدلاً من التعرف عليه على نحو لا مبال) البنيوية وعلم الإشارة ، ٥٨ .

دلالي جديد هو الحقل الجمالي الوجودي، اللغة (الخالقة لمعناها) بذاتها لا بغيرها، ذات الوظيفة التعبيرية التأثيرية، في آن، وهذا لا يتحقق طبعاً إلا بوعي منجزها المطرد بذاته وبعالمه وبلغته.

إن الشكل الشعري أكثر من مجرد صيغة لغوية متفردة تتطور بتطور اللغة جدلياً، إنه بما هو استغلال حركي واع لإمكانات اللغة يجعل معناها انبثاقاً متدفقاً من داخلها، وهو الأسلوب الجمالي لتموضع الذات وعياً ووجوداً، تقول سوزان لانجر: «الشكل الفني هو دائماً شكل الشعور بالحياة»(١).

إن الوعي والوجود لا يحققان فاعليتهما إلاّ إذا تحققا عينياً، أو تموضعا في العالم والشاعر هو الذات الوحيدة القادرة على أن تعي ذاتها وجوداً ديمومياً، وتتحرك حركة انبثاقية من هذا الوعي حسب، لا من الخارج. لهذا أمكنها أن تقاوم فوضى هذا الخارج بتساميها عليه أولاً ثم عودتها إليه، أو بعبارة أدق، إعادته إليها لتبعث فيه حركتها وتجعله ميداناً لفاعليتها.

والشكل الشعري هو أداة هذه الفاعلية، حيث أنه كيان إبداعي تجد الحياة نفسها فيه بعد أن ضاعت في اللا شكل، وهو (الوعي بالعالم) الذي تحول إلى شعر حين نظمه الوعي الشعري على وفق رؤيته الوجدانية له، ومن خلال ذاته.

لكن تحقق الوعي بالعالم شعرياً (أي في الشكل) لا يعني مطلقاً تجميده إذ أن الشكل الشعري ـ كما قدمته ـ يمتاز بحركيته اللا نهائية

---

(١) ينظر : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، إعداد راضي حكيم ، ٢٧ .

من حيث أنه يتحقق ديمومياً في كل ذات تتصل به، ومن حيث أن مضمونه الحركي يتطور بفعل حركية الذات الشاعرة. بمعنى أن الشكل هو الذات الشاعرة نفسها وعالمها الذي أبدعته لنفسها وللآخرين في مواجهة سطحية وفوضوية الخارج، بالعمق والشمولية، ومن هنا فإن الشكل الشعري يمكن أن يكون لوحده تعبيراً عن رؤية للعالم.

خلاصة لما تقدم كله، نصل إلى تعزيز فكرة استقلال لغة الشعر عن اللغة المؤسسة واختلافها الجذري عنها من حيث الأولى، كيان ديمومي، حركي، نوعي، علاقي بما هي شكل يقدم مادة. بينما الثانية كيان سكوني، كمي، تراكمي بما هو مادة تقدم شكلاً. كما نصل إلى أن تبنّي لغوية الشعر وكليته هو رؤية مقترحة في البحث عن ما يجعل من أي منجز لغوي أثراً فنياً دون اختزاله، أو تفتيته إلى انزياحات شكلية صرفة أو اعتباره كياناً معرفياً جامداً، بالتأكيد على ماهيته الجمالية أولاً وأخيراً، والتعامل معه بوصفه فعلاً ورد فعل ـ في آن ـ على سكونية الواقع باتجاه الحقيقة الصائرة.

هذا هو إذن معنى (اللغوية) التي يتبناها البحث رؤية في تعامله مع الشعر الجاهلي ويقترحها مدخلاً يحاول الوصول عبره إلى جوانب أكثر جوهرية في فهمه وإدراك أهميته التاريخية والحضارية.

## ب. المبحث الأول

## أولية الشعر الجاهلي:

غالباً ما درس الشعر الجاهلي بوصفه متناً شعرياً متجانساً[1]. بمعنى أن أغلب الدراسات تجاهلت أثر المحور الزمني في تطوره، كأن العمر الذي اقترحه الجاحظ له؛ السنين المئتين قبل الإسلام[2] لم يترك أثراً ما عليه، هذا فضلاً عن أن أغلب الدراسات انشغلت بالبحث ـ اللا مجدي ـ عن أولية هذا الشعر لذاتها.

موضوع هذا البحث ـ إذن - محاولة لرصد تطور هذا الشعر والعناصر الفاعلة في ذلك ـ تجاوزاً للقصور الذي وقعت فيه تلك الدراسات ـ وانطلاقاً من تبني لغوية الشعر بالفهم الذي قدمته آنفاً والذي أوضح بإيجاز الاختلاف النوعي الكائن بين مستويات اللغة، وحدد طبيعة لغة الشعر.

بدءاً، فإن دراسة الشعرية الجاهلية، وفقاً لرؤية البحث، على المحور الزمني تتطلب مناقشة أهم الآراء التي قيلت في ذلك، وحل المشكلات التي عقّدها الكم الكبير من الدراسات التي تناولت الموضوع بقصور منهجي.

---

(١) باستثناء بعض الدراسات ، أهمها دراسة د . سيد حنفي حسنين (الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية) .

(٢) ينظر : كتاب الحيوان ، ج١ ، ٧٤ .

إن جوهر مشكلة هذه الشعرية يتركز فيما اصطلح عليه (أولية، أو نشأة الشعر الجاهلي) التي قيل فيها الكثير. والواقع أن هذه المشكلة وليدة سببين اثنين؛ الأول: غموض تاريخية العصر، ومن مظاهرها غموض أولية الشعر، الأمر الذي فسح المجال أمام الظنون والتخمينات والتكهنات لملء تلك الفجوة الواسعة بين اللا شعر، والشعر الذي وصل ناضجاً متكاملاً، والسبب الثاني هو تعالي الخطاب العلمي الاستشراقي الذي استكثر ـ فيما يبدو ـ على العقلية العربية إمكانية أن تبدع فناً راقياً في بيئة فقيرة في كل شيء، فسعت دراساته والدراسات التي تبعتها إلى النظر إلى الشعر باعتباره انعكاساً لفكرة البداوة مفسرة الشعر باللا شعر والناقة والخيمة ورتابة الصحراء و(تخلّف) المدنية قبل الإسلام حيناً، أو مالئة ثغراتها بالأخبار التي تناقلتها الذاكرة الشفوية، والتي لا يمكن الوثوق بها أو الاطمئنان إليها بسبب كونها كذلك، حيناً آخر.

إلاّ أن أهم ما يمكن أن يلاحظ على كل هذه الدراسات هو التناقض الواضح الذي يعتري أهم منطلقاتها وخطواتها، لا سيما أنها تنطلق من مسلّمة قاصرة في أساسها حين ارتأت أن العثور على ما يبرر وجود الأوزان سيبرر وجود الشعر تماماً.

ومن هنا فقد درج الباحثون على إرجاع الأوزان الشعرية إلى الرجز بالذات (لماذا هو؟) لكنهم لم يبرروا ذلك تبريراً علمياً بغير التشابه العارض بينه وبين السجع (الذي عده بروكلمان، أقدم القوالب الفنية

العربية)[١]، وبغير استنادهم إلى (ظن) الدكتور جواد علي «أن أغاني الأعراب التي تحدث عنها الأب (نيلوس) واالقديس (زوتسومينوس) كانت من الرجز»[٢] وإلى ترجيح بعض المستشرقين ـ مثل (جولد تسيهر وهولشر وهولمان) ـ أنه أقدم نظام للشعر العربي[٣].

هنا قامت أمام هذا القصور المنهجي مشكلة مفادها: إذا كان الرجز أصل الأوزان فمن أين جاء؟، لا بد من مبرر بيئي له ـ إذن ـ وهذا المبرر كان الناقة (اللا شعر)، قال جورج ياكوب[٤]: «إن إيقاع الرجز يوافق وقع أخفاف الناقة». من غير أن يركب ناقة ـ فيما يبدو ـ ليعرف ـ واقعياً ـ أن هذا الوقع لا يسمع بوضوح كافٍ لأن يسيطر على أذن الإنسان، فضلاً عن أنه لا يشابه إيقاع الرجز أو أي إيقاع وزني آخر[٥].

هذا الرأي قاد كثيراً من الباحثين إلى تبنيه بطريقة أو بأخرى وأوردوا لذلك روايات عن من يدعى بـ (مضر) أو عبده، ويده المكسورة وصراخه (وايداه) الذي استوسقت عليه الأبل!

إن ما ذهب إليه المستشرقون ومن تبعهم في رد الأوزان العربية إلى الرجز ربما لا يعدو أن يكون قياساً مخطوءاً على العروض اللاتيني الذي يرجع إلى الوزن الأيامبي[٦] كما أن ربطهم بين الرجز والسجع ـ قالباً فنياً

---

(١) ينظر، تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ج١، ٥١ ـ وهذا ما ذهب إليه المستشرق هارتمان أيضاً، ينظر بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، د. محمد عوني عبد الرؤوف، ٥٧-٥٨.

(٢) ينظر، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، ج٩، ١٢٧-١٢٨.

(٣) ينظر، بدايات الشعر العربي، ٥٨.

(٤) ينظر، بروكلمان، ج١، ٥٢.

(٥) هذه الملاحظة نتيجة متابعة واقعية لسير الجمل مرة على أرض هشة ومرة على أرض صلبة.

(٦) ينظر، بدايات الشعر العربي، ٧٣.

ـ عائد إلى محض الشبه الصوري الذي يمكن ملاحظته على نهايات الأسجاع ـ بحيث تبدو كالقافية الشعرية وليست بقافية ـ.

السؤال المهم الذي يقوم هنا، لماذا يكون الرجز بالذات هو البحر الأولي على الرغم من أن نواتيه الإيقاعيتين (ـ، ب) موجودتان في كل البحور؟ هنا يقال عادة: لأن الرجز أقرب الأوزان إلى النثر. وهذا حكم غير دقيق لأن هذا البحر ذو موسيقية عالية بالنظر إلى تشابه وحداته الإيقاعية.

ويظهر التناقض مرة أخرى حين تقوم بعض الدراسات باشتقاق بقية البحور من الرجز استناداً إلى الشبه الخارجي بينهما من جهة، وإلى ما قيل عن ارتباط الشعر بالغناء، في نشأته وتطوره من جهة أخرى، منذ اقتران الرجز بالحداء (فكرة الناقة مرة أخرى، أو اللا شعر)، وهذا حتم على أحد الباحثين طرح فرضية أخرى تؤكد واحدية الأوزان الشعرية والألحان الغنائية بصورة مطلقة[١].

هذه الفرضية أغفلت سؤالاً مهماً يطرح نفسه، ما ضرورة اقتران زمانين كميين (زمان اللحن وزمان الوزن) ما دام وجود أحدهما يغني عن الآخر؟ هذا فضلاً عن اختلافهما النوعي، فالأول خارجي موضوعي، والثاني داخلي نابع من لغوية المنجز الشعري ذاتها، وهذا الاختلاف لا يسمح بتواجدهما معاً، وكثيراً ما نلاحظ أن تلحين القصيدة المغناة يخلّ بالزمان الكمي لمقاطعها الصوتية اللغوية، فيطيل فيها أو يقصر منها.

إن مسألة اقتران الشعر بالغناء مسألة محسومة، تحدث عنها

---

(١) ينظر، الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام، باسم إدريس قاسم. (رسالة ماجستير): ٣٢-٦٥.

الكثير من الدارسين لكن الشعر الذي وصل إلينا بثراء أوزانه وغناها يشير إلى اكتفائه بذاته وانفصاله عن الغناء؛ باعتبار وجود مرحلة موغلة في القدم، كان الشعر (وهو غير الشعر الذي نعرف ماهيته) تراتيلَ وأغاني تعبّدية. ولعل ما يؤيد ذلك آراء عدد من النقاد الفلاسفة العرب، ولا سيما الفارابي، وهو الموسيقي الكبير، الذي رأى أن الغناء أو اللحن يمكن أن (يضاف) إلى الشعر لغرض زيادة تأثيره على المتلقي[1] بل إن الفارابي يذهب إلى أن صناعة الشعر أقدم من صناعة الألحان[2]، وواضح أنه لا يعني بذلك التلحين البدائي، بل الصناعة المتكاملة على نحو ما عرف في العصر العباسي مثلاً، وإن كان هذا الرأي يشير إلى أن تطور الموسيقى العربية كعلم اعتمد على اقتباس الأساس الكمي للشعر.

---

(١) ينظر ، كتاب الموسيقى الكبير ، أبو نصر الفارابي ، ٧٣ ـ حيث يفصل القول في ذلك ويورد إسناداً له رواية عن الشاعر علقمة الفحل الذي أنشد قصيدة بين يدي ملك غساني فلم يستجب له ، فعاد إلى تلحينها والغناء بها فاستجاب له . ولعل من المفيد الإشارة إلى أن النقاد الفلاسفة العرب قد تنبهوا إلى الفرق الأساس بين الشعر اليوناني الذي أورث فكرة اقتران الشعر الكمي بالغناء ، وبين الشعر العربي ، فالفارابي يقول في رسالة جوامع الشعر « وبعضهم (الأمم) لا يجعل النغم كبعض حروف القول ولكن يجعلون القول بحروفه وحدها ، وذلك مثل أشعار العرب » . تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ، ابن رشد ، ١٧٢ ـ وكذلك يقول ابن رشد : «فإن أشعار العرب ليس فيها لحن» ، م . ن ، ٦١ .

كما يقرر أبو حاتم الرازي ، أن الغناء غير الشعر... وإنما يسمى منه غناء ما كان في الرقيق والتشبيب بالنساء ، ويقصر به ذلك على المعنى فقط... » ، كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية العربية ، الشيخ أبو حاتم الرازي ، ج١ ، ١٢٤ .

وقد ذهب بعض الباحثين المحدثين إلى انفصال الشعر عن الغناء واستقلاله عنه مثل ، طه حسين ، ينظر ، في الأدب الجاهلي ، ٣٢٦ ومصطفى الجوزو ، ينظر ، نظريات الشعر عند العرب ، ٢٢-٢٣ .

(٢) الشعرية العربية ، أدونيس ، ١٨ .

وقد ذهبت بعض الدراسات إلى أن الشعر العربي القديم كان نبرياً يعتمد كلياً على الكمية الزمنية للحن الموسيقي أو الغنائي كغيره من أشعار الأمم المحيطة بالعرب[١]. وعلى الرغم من أنها لا تعي ماهية الشعر ـ كما قدمتها في المدخل ـ بحيث تخلط ما بين الشعر، والأغاني والتراتيل الدينية ـ وهي ليست شعراً كما سنبين بعد، إلا أنني أستنتج منها حقيقة مهمة؛ أن الأوزان الكمية العربية، جاءت، نتيجة للإحساس بموسيقية المقاطع اللغوية نفسها وتبنيها عنصراً جمالياً يضاف إلى عناصر الشكل الشعري، تعويضاً عن الكم اللحني، ذاتياً، الأمر الذي يعني انفصال الشعر عن الغناء. لأن الأوزان يمكن أن تولد تنغيماً موسيقياً نابعاً من إحكام إيقاعها الوزني، لكنه وثيق الصلة بالتركيب اللغوي ذاته، ولهذ رأى إبراهيم أنيس أن موسيقى الشعر العربي لا تكتفي بكمية المقاطع المتوالية، بل تضيف إليها نغمة موسيقية، إنشادية ـ تحديداً ـ وهو يفرق بين الغناء والإنشاد[٢].

---

(١) ينظر :بدايات الشعر العربي ، ٥٢ ـ وكذلك ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د . كمال أبو ديب ، ٥١٨ .

(٢) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ١٦٦-١٦٧ .

يضـاف إلى مـشكلة الأوزان مـا قـيل عن قـدم بعض البـحـور، أو حداثتهـا، أو إهمال بعضهـا، من أحكام وتبريرات غير عـلمية[١]. تجاهلت كون ذلك ـ لو قبلناه جدلاً ـ يمثل مراحل من تطور وتنوع موسيـقى الشعر باتجاه الاكتـفـاء بذاته واستقلاله التـام عن الغناء كمـا تضاف إليـهـا تلك المشكلة المتعلقة بالربط بين الموضوع الشعري والبحر الذي يناسبه والتي

(١) ذهبت بعض الدراسـات التي تناولت موسـيقى الشـعر إلى قدم أغلب البحور معللة بذلك ندرتها في الشـعر، مضيفة إلى ذلك أسباباً أخرى غريبة وكما يلي:

آ. الرجز. قديم لتطوره عن السجع، شعبي، نادر ـ بروكلمان. ج١، ٥١ وموسـيقى الشعر. ١٢٦، ١٢٨.

ب. السـريع، من أقدم البحور، موسيقى الشـعر، ٩٠. فن التقطيع الشعري والقافية صفاء خلوصي، ١٤٤، الشاعر والوجود، ٤٤.

ت. الكامل. أقدم من الرجز لأنه يحاكي إيقاع سير الإبل ؟! فن التقطيع. ١١٦ ـ الشاعر والوجود، ٤٤.

ث. الوافر. يكون مع الكامل والرجز والسـريع مجموعة واحدة متشابهة. الشاعر والوجود، ٤٥.

ج. الرمل، قديم، ثقيل، مبتذل! قليل. الشاعر والوجود، ٤٦ ـ فن التقطيع، ١٢٢-١٢٧.

ح. الخفيف. قديم، قليل، دارسات في الأدب العربي. غوستاف غرينباوم. ٦٥-٦٦. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. ج٩، ٤١٧.

خ. المديد. قديم. قليل ثقيل على السمع! فن التقطيع. ٥٦. الشاعر والوجود، ٤٧، موسيقى الشعر، ٩٨.

د. الهزج، قديم، قليل أو نادر، شعبي، مبتذل! الشاعر والوجود، ٤٨ بروكلمان. ج١، ٥٣.

ذ. المتدارك، شعبي، نادر. الشاعر والوجود، ٤٨، موسيقى الشعر. ١٠٢، ١٠٦، فن التقطيع، ١٩٥.

ر. المتقارب، كالمتدارك والهزج ؟!. الشاعر والوجود، ٤٨.

ز. المنسرح، قديم نادر. موسيقى الشعر. ٩٧. الشاعر والوجود، ٤٤.

ونلاحظ على هذه الأحكام أنها انطباعية وغير علمية، من جهة، كما أنها لا تبرر، بموضوعية. قدم البحر، فتارة نرى القلة والندرة وهذا لا يستقيم ولا يصدق على الكامل والوافر. إذ يشيعان في الشعر الجاهلي، وتارة نرى الثقل أو الشعبية أو الابتذال!

أما البحور الثلاثة الأخرى غير الطويل والبسيط (المضارع والمجتث والمقتضب) فقد تجوهلت في أغلب الأحيان على الرغم من أنها يمكن أن تقدم سنداً منطقياً لنظرية واحدية الشعر والغناء من حيث إمكانية عدها متقدمة ـ منطقياً، ما دام الغناء سيتكفل بإقامة موسيقاها المضطربة، كما يتكفل بإقامة ما يسمى بالعلل العروضية والزحافات.

لذلك يمكن ترجيح أن تكون هذه الأوزان الثلاثة هي المتقدمة لا الرجز نظراً لحاجتها للغناء، فضلاً عن قصرها الذي يوجب تقدمها، يقول ابن رشد: «والأنقص من الأشعار والأقصر هي المتقدمة بالزمان لأن الطباع أسهل وقوعاً عليها أولاً». التلخيص. ٧٢-٧٣.

قال بها القرطاجني[١] ـ متأثراً بالثقافة النقدية اليونانية (الأرسطية) التي قصرت الأنواع الشعرية على أوزان مخصوصة ـ ثم ذهب فيها عبدالله الطيب المجذوب. مذهباً متطرفاً، لكن هذه المشكلة كانت وليدة البحث في موضوع فائق الأهمية، وهو الوظيفة التي يمكن أن تؤديها البنية الإيقاعية في البناء الفني للشكل الشعري، التي تجاهلها النقد العربي القديم عامة، فهي على ما تنطوي عليه من تطرف ذوقي وانطباعي، تبقى ذات أهمية إيجابية في هذا المجال الذي سنعود إليه في البحث القادم.

وعلى الرغم من الأهمية المبالغ بها التي أعطاها التراث النقدي العربي للوزن، بوصفه المكون الأساس للشعر، فإن الاعتراض الذي يمكن أن يقوم أمام كل هذه الدراسات، يتمثل في السؤال التالي: هل إن شعرية الشعر كائنة في أوزانه وحدها؟ وهل يصح أن يكون الوزن هو شكل الشعر؟

إن مشكلة الأوزان أو البحور الشعرية العربية، قد تحل من وجهة نظر البحث ـ حلاً منطقياً أو أكثر علمية إذا استند إلى تبني لغوية الشعر، وهنا ـ حسب ـ يمكن النظر إلى الوزن بوصفه جزءاً من كلية الشكل الشعري، وليس شيئاً مستقلاً. بمعنى أنه تقنية فنية، دالة شعرياً، لكنها تنبثق من اللغة ذاتها، وليس من خارجها. ومن ضمن ما تعنيه كلية الشكل الشعري، توحد لغويته، بقوامها الصوتي، الزمني، وعلى هذا الأساس يمكن اقتراح الملاحظات الآتية:

---

(١) ينظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٦٩ وما بعدها.

١ـ إن تعدد الأوزان الشعرية يعود ـ حسب ـ إلى اكتشاف النواتين الايقاعيتين (ب، ـ) اللتين تنتجهما طبيعة النسج المقطعي لنظام اللغة العربية الصوتي، والمزج بين هاتين النواتين وترتيبهما بحيث تنشأ وحدات إيقاعية معينة، يمكن ترتيبها أو المزج بينها على أساس التشابه والانسجام الموسيقي، فتنشأ بذلك الأوزان أو البحور.

إن هذه القاعدة قد تؤدي إلى نشأة عدد كبير من البحور، وقد يثار سؤال هنا: لماذا لم يعرف الشعر العربي سوى ما عرف من البحور ، إذن؟

إن هذا السؤال منطقي جداً، لكنه يغفل مسألة مهمة، إن نشأة وشيوع أي بحر تتوقف على مدى جماليته، والانسجام الموسيقي بين وحداته الإيقاعية، وقد حاول بعض العروضيين المتأخرين أن يضيف بحوراً أخرى (تلك التي سميت بالبحور المقلوبة) لكنها فشلت في الشيوع، لسبب جمالي محض. وقد رأى ابراهيم أنيس أن البحر لا يكتسب هذا الاسم إلاّ إذا شاع، أو صار ـ حسب تعبيره ـ قومياً. وأن شاعراً لوحده لا يمكنه أن يخترع بحراً إلا إذ شاركه في ذلك الشعراء[1] ثم أن أحداً لا يستطيع أن يجزم بأن الشعر الجاهلي لم يعرف بحوراً غير التي وصلت إلينا بدليل خروج عدد كبير من القصائد على عروض الخليل.

٢ـ بهذه الرؤية، فليس مهماً أن يتقدم بحر على آخر، لا من حيث الزمن، ولا من حيث قدرته على احتواء معنى شعري دون آخر، فليس لبحر ما تفوّقٌ على آخر إلا بما يؤديه من وظيفة في الشكل الشعري.

---

(١) ينظر : موسيقى الشعر . ١٨٨ .

إن أي بحر من البحور بما هو تنظيم مجرد، غير دال بذاته، إنه «شكل محايد، قابل لاحتواء تجارب شعرية، شعورية مختلفة، ولأنه كذلك، فهو لا يملك امتيازاً مسبقاً فالشاعر هو الذي يمنحه إياه، انطلاقاً من قيمة إبداعه الشعري وقدرته على توظيف البحر توظيفاً موفقاً وإيجابياً»[١].

٣ـ إن تفرد الشعر العربي ـ وهو شعر كمي ـ بوجود القافية، حيث أنها ملازمة للشعر النبري فقط، عائد أيضاً إلى لغوية الشعر، من حيث أن الشعر يحاول دائماً التعبير من خلال التشابه والتجانس وعلى الأصعدة المجردة والمتعينة. والقافية ترتبط أساساً بالثراء الذي تتميز به الجذور اللغوية للعربية، وتشابهها، فهي ـ إذن ـ عنصر ضروري من البنية الموسيقية، باعتباره الحد الأدنى مما هو متعين منها (الروي)، المتزج بالمجرد منها، فضلاً عن خاصيته الجمالية موسيقياً. أما من حيث الدلالة فإن القافية تختم البيت بما هو تركيب متوافق إيقاعياً ودلالياً. وقد رأى شوبنهور أن القافية وليدة الأفكار نفسها، وذلك أن للأفكار قوافي باطنة تنبيء بقوافي ظاهرة والتوازن بينهما من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال[٢]، (يعني خيال المتلقي) ومعنى هذا أن القافية لا تضاف إلى البيت الشعري، إن دلالية البنية الإيقاعية شعرياً هي التي توجد القافية تجريداً (حركاتٍ وسكنات) وتعيّناً (روياً).

---

(١) عزف على وتر النص، د. عمر محمد الطالب، (مخطوط)، ١٤١.

(٢) بناء القصيدة العربية، د. يوسف حسين بكار، ٢٣٤- ٢٣٥.

وينبغي الانتباه هنا إلى أثر شفوية الشعر، (أي كونه إنشاداً) فالشاعر كان بحاجة إلى أن يمزج بين دلالة الكلمات، وتعبيرية قوامها الصوتي. ولا شك في أن الإنشاد يتطلب بنية إيقاعية واضحة ليحقق تأثيرية التعبير، والقافية جزء مهم من هذه البنية، وتساهم بذلك إلى حد كبير.

٤ـ إن الأوزان الشعرية الجاهلية، ليست تكراراً رتيباً تنعكس فيه رتابة الحياة الصحراوية كما لم تكن ذات دلالات عاطفية ونفسية... الخ. إنها مكون تشكيلي أنتجه الوعي المتفوق للشاعر العربي، فنياً وحضارياً، وهذا الوعي تعين في وعيه باللغة أولاً لأنها مستقر وجوده، ومن هنا حملت الأوزان ـ بما هي جزء من البنية الإيقاعية العامة للشعر ـ صورة من وعي الشاعر بالزمان. كما سيتضح فيما بعد.

إن مشكلات الشعرية الجاهلية ومن ضمنها مشكلة الأوزان ـ لا يمكن أن تحل إلا إذا وضعناها ضمن رؤية شمولية، إن الشاعر الجاهلي لا يقل شاعرية، ووعياً بذاته وبلغته وبعالمه، عن أي شاعر حديث، وعظيم، ومن هنا جاء إبداعه لشعر ما نزال نعتدّ بقيمته الفنية، ولا ينبغي أن نستكثر عليه ذلك، إن ثمة فرقاً شاسعاً بين الشاعر والكائن الجاهليَيْن من حيث درجة الوعي، تجاهلناه دائماً، وهو الأمر الذي أدى إلى أن يحكم على هذا الشعر بأنه ـ مهما بلغ من كمال فني ـ مجرد انعكاس لفكرة البداوة (المتخلفة).

إن أغلب الدراسات، سواءً تلك التي وضعها المسشرقون، أو التي تأثرت بها من الدراسات العربية، وانشغلت بالرد عليها أو تعديلها، إنما

تنظر إلى موضوعها نظرة اقتطاعية، جزئية، بمعنى أنها كانت تقتطعه إلى جزئيات هامشية، تراها كلية شاملة، لذلك كان بحثها عن أولية هذا الشعر ـ وفق هذا التصور الذي طرحته ـ عقيماً ومضلِّلاً، كما أصبح السؤال عن جدواه ملحّاً.

لقد أظهر تبنّي لغوية الشعر ـ استناداً إلى فهمنا لماهية لغته ـ أن الشعرية كامنة ـ حسب، في الشكل الشعري وهو المتميز بأنه كلٌّ علاقي تتفاعل فيه المكونات التي لا يمكن فصلها عن بعضها، أو فصلها عنه. لذلك سنعمد إلى منهج تمليه هذه الفكرة الدقيقة (لغوية الشكل الشعري وكليته) لرصد حركة الشعر وصيرورته وتطوره نحو الكمال حتى نهايات العصر. ومن هنا سنعرض تصوراً مختلفاً لأولية الشعر ـ لا بوصفها غاية في ذاتها، بل مجرد مرحلة تطورية ـ انطلاقاً من تلك الرؤية التي قدمتها في المدخل، والتي تؤكد أن نشأة الشعر وتطوره ما هي إلا تجسد لحركة الوعي باللغة، المستقر الحقيقي للوعي والوجود الإنسانيين في شموليتهما.

بدءاً أشير إلى أن رصد حركة تطور الشعر قبل الإسلام تقتضي حضوراً دائماً في ذهن الباحث لسؤال أو أسئلة؛ لماذا كان الشعر هو فن العصر الوحيد، والباهر في عظمته؟ ما الذي أوجده؟ ولماذا استمر؟ أو سؤال أعمّ؛ لماذا كان الشعر بالذات ضرورة تاريخية أو حضارية؟ ولكن ما سنقدمه من إجابات، سيبقى اقتراحاً لا أكثر.

إن العصر الجاهلي الذي يستغرق قروناً قليلة قبل الإسلام مرحلة مصيرية بالنسبة لتاريخية العرب، لأنه كان مسرحاً لاضطرابات عارمة،

وصراعات ضارية، بين روحيات حضارية متناقضة، وتيارات فكرية ودينية مختلفة. وكان الإنسان طوال هذا العصر، وحدة جدلية تجمع نقائض وأضداداً، وتوترات وأزمات حادة الأمر الذي ترك أثراً عميقاً في وعيه وإحساسه بتاريخيته أو حضاريته. باختصار، هذ العصر فترة انتقالية حرجة، ومن هنا جاءت أهميته؛ إنه نقطة التحول المهمة للعرب أمةً حضارية.

هذه الأهمية تقتضي رؤية موضوعية وعلمية تحاول إدراك العناصر الفاعلة المكونة لتاريخية العصر، وصولاً إلى إدراك ضرورة شعره الحضارية(*)

(إيكولوجيّاً) فإن بيئة مثل الجزيرة العربية، أوقفت عملية الارتقاء المعرفي (الاجتماعي ـ الثقافي) عند حد معين تمثل في نمط (البداوة)، بوصفه البناء التكيفي الأمثل مع هذه البيئة، وهو نمط سكوني من ناحيتين، الأولى أنه نمط قديم جداً، وعلى الرغم من قدمه فإنه مستمر بالطريقة نفسها وفي الظروف نفسها، والثانية أنه نظام مغلق على نفسه، خاضع تماماً للمؤثرات البيئية، فاقتصاده يقوم على الجمع والرعي وأحياناً قليلة على الزراعة تبعاً للاستقرار المناخي. الأمر الذي يعني

---

(*) الدراسة العلمية والموضوعية لطبيعة المجتمع قبل الإسلام تطلبت الرجوع إلى دراسات علم الاجتماع البدوي الحديثة . مستنتجاً منها بعض الأحكام عن طبيعة مجتمع العصر ذلك أن المجتمع البدوي مجتمع مغلق سكوني ، يتطور ببطء شديد جداً . وأنوه هنا ببعض المصادر التي راجعتها واستنتجت منها بعض الأحكام وهي :

١ . مقدمة لدراسة المجتمعات البدوية منهج وتطبيق ، د . محمد عبده محجوب .

٢ . البدو والبداوة مفاهيم ومناهج ، د . محي الدين صابر ، د . لويس كامل .

٣ . نظام الحيازة في المجتمع البدوي ، د . فوزي العربي .

٤ . دراسة علم الاجتماع البدوي ، د . صلاح الفوال .

٥ . البناء الاجتماعي للمجتمعات البدوية ، د . صلاح الفوال .

تمسك البدو بالأرض وفقاً لما يعرف (بنظام حيازة الأرض). وأما البناء الاجتماعي البدوي فيعتمد على النسق القرابي الذي يمتلك دوراً أساسياً في التماسك والتضامن، وربط الأفراد بمجتمعهم وإخضاعهم لنظامه الخاص. فالقبيلة بناء انقسامي للوحدات القرابية (قبيلة، عشيرة، بدنة، عائلة) المتحدة تحت اسم محدد، ومفاهيم مشتركة، كالعاطفة الجماعية، والحيازة الجماعية المشتركة للأرض، والالتزام الأخلاقي بالاتحاد عند المنازعات التي تحدث لأن حدود الأراضي التي تحوزها الجماعات غالباً ما لا تكون واضحة.

إن النظام الاجتماعي الذي يحكم أفراد القبيلة هو ما يمكن تسميته بالنظام الثأري بالمعنى العلمي الاجتماعي للثأر، الذي يقوم على انعزال التجمع البدوي، والترابط القوي بين الجماعة القرابية، والارتباط بالأرض من حيث أنها محمّلة بالقيم والتقاليد والتراث الاجتماعي فضلاً عن قيمتها الاقتصادية. ومن هنا كان التعدي عليها، أو على أي فرد في التجمع، تعدّياً على كيان التجمع وقيمه ورزقه. وهو أمر يؤدي إلى القتل فالثأر.

هذه باختصار الماهية الاجتماعية للجزيرة العربية، والبيئة الفقيرة وحدها كانت المسؤولة عن بدائية إنسانها. لكن ما ينبغي الانتباه إليه هنا هو موقع الفرد وعياً ووجوداً، أين كان؟ إنه مغيب تماماً خلف الوعي الجماعي خاضع له، ومكرس وعيه لبقاء ما هو أهم، الذات الجماعية، المجردة، ممثلة بالنظام الثأري بوصفه البناء الضرورة، لذا كان المجتمع الجاهلي يتحرك حركة دائرية، فكان بلا تاريخ.

العامل الفائق في تأثيره على تاريخية العصر الجاهلي، هو هجرة اليمنيين للأسباب السياسية والاقتصادية المعروفة، إلى داخل الجزيرة العربية منذ بدايات القرن الثاني للميلاد، الأمر الذي أدى إلى صراعات جديدة، مضافة إلى صراعات الأنظمة الثأرية فيما بينها.

لكن هذه الصراعات الجديدة، لم تكن من أجل المراعي الخصبة أو المياه (حيازة الأرض)، حسب، بل كانت صراعاً حضارياً شاملاً وتفاعلياً بين روحين متناقضتين وقيم مختلفة.

إن تقدم الحضارة اليمنية يشير ـ على الرغم من افتقارنا إلى كثير من تراثها الروحي والفكري ـ إلى حقيقة مهمة هي أن هذا الجزء من الجزيرة العربية مختلف في كل شيء تقريباً عن سائر أجزائها، وبالذات في الفكرة التي أسس عليها حضارته؛ فردية الوعي المنظم وحريته (ولو بحدود نسبية). يقول (اشفيتر): «إن مقدرة الإنسان على أن يكون رائداً للتقدم، أعني أن يفهم ماهية الحضارة، وأنه يعمل لها، تتوقف على كونه مفكراً، وعلى كونه حراً»[1]، وهذا معناه أن حضارة اليمن (وأية حضارة) إنما قامت على أساس حرية التفكير في المعنى، فالإنسان البدائي، بدائي لأنه لا يستطيع التحرر من سلطة الواقع (لإيكولوجي) المباشرة عليه، فلا يستطيع التفكير في معناه لذلك ينقصه مبدأ الحضارة الأول؛ الإحساس بالتاريخ. لكن الذي ينشيء الحضارة يستطيع أن يفكر في معنى ذاته ومجتمعه وعلمه، فيشكل تدريجياً إحساسه بتاريخيته بالنظر إلى تحرره (الإيكولوجي)، وهنا يكمن جوهر الصراع بين الطرفين؛

(١) فلسفة الحضارة، ألبرت اشفتر، ٢٠.

إنه الروح، أو النفس الأولية التي تنبثق منها الحضارة بتعبير (اشبينغلر).

وهجرة القبائل اليمنية لم تعن أنها نكوص حضاري ـ دائماً ـ لأن قسماً منها استطاع أن ينقل سمات حضارته إلى البيئة الجديدة (مثل المناذرة والغساسنة). لكن أغلب االقبائل عاشت هذا النكوص لا سيما تلك التي هاجرت إلى الصحراء. لأنها كانت مضطرة إلى التكيف مع البيئة الجديدة. بمعنى أنها كانت تتحول تدريجياً إلى أنظمة ثأرية. لكن ذلك لا يعني أنها تخلت تماماً عن سمات روحيتها الحضارية، فقد حاولت دائماً أن تبثها في البيئة الجديدة (ولعل أهم هذه المحاولات وأوضحها ـ على تأخرها ـ محاولة إقامة نظام حكم أكثر تطوراً من نظام الحكم القبلي، نظام الدولة الملكية (ممثلاً بدولة كندة).

ونتيجة للصراع المستمر بين القبائل المهاجرة والقبائل الأخرى، حدث تفاعل حضاري استمر مدة طويلة وبلغ من العمق بحيث استغرق جميع تفصيلات الحياة. لكنه كان يسير في اتجاهين متعاكسين، فالقبائل الوافدة تكيفت قسراً مع البيئة، أي، تخلت عن بعض مظاهر حضارتها، فيما كانت القبائل الأصلية تتنبه إلى الاختلاف في الروحية الحضارية بينها وبين الأولى، هكذا كان التفاعل وحدة بين نقيضين يتحركان نحو التقاطع؛ النقطة التي لا بد أن يلتقيا فيها، ليبدأا حركة صيرورة جديدة لم يعرفاها من قبل، الارتداد القسري خلق ضغوطاً متزايدة على الفرد في وعيه ووجوده. فيما كان الفرد في الطرف الآخر، يتنبه إلى ذاتيته المسحوقة تحت النظام الثأري لأول مرة.

ولهذه الحركة التي بدأت بالسريان في روحية المجتمع الجاهلي أن تبقى حاضرة في الذهن المتابع لشعر العصر، لأنها المؤثر الفاعل في ماهيته، نشأة وتطوراً.

ولعل أهم ميدان تجلّى فيه هذا الصراع والتفاعل هو اللغة باعتبار ماهيتها الاجتماعية التي تكتنز الكيان الثقافي. وأولى نتائج هذا التفاعل الواضحة في هذا الميدان، هو التوحد الذي شهدته اللغة (جنوبية وشمالية) انعكاساً للتوحد والاندماج الذي حدث بين طرفي الصراع. والمعنى العميق لهذا كله هو التوحد (الأشمل) في تركيب هيكلية العالم، أو الفكرة العامة المأخوذة عنه. بما أن اللغة هي الهيكل الرمزي للفكر (إدراك العالم). ولننظر الآن في نشأة الشعر. انطلاقاً من هذه الفكرة، وفكرة أن «كل فن يحدده عصره، ويمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع أفكار ومطامع وحاجات وتطلعات وضع تاريخي خاص»(١)

إن العامل (الإيكولوجي) الجاهلي، فضلاً عن التطورات الروحية الحضارية التي حدثت بفعل هجرة اليمنيين، قد أدى إلى التفات الإنسان الجاهلي إلى اللغة، وتنبهه لها، باعتبار أنها الممكن الوحيد أمامه ليجسد ذاتيته الممزقة بين الحاجة إلى الانتماء الذي يعني الخضوع للوعي الجماعي السكوني، وحاجته إلى التحرر والانطلاق وإنجاز ذاته بفعل المؤثرات الحضارية الجديدة. ذلك أن اللغة يمكن أن تعطيه هذا الموقف الوسط بين الحاجتين، بحيث لا يصطدم بالأولى، ولا يخسر الثانية، بما أنها ـ أي اللغة ـ تتيح له القدرة على الكلام، أي التواصل مع الوعي

---

(١) ضرورة الفن. إرنست فشر. ١٤.

القائم، من جهة و«الإفصاح المنظم الدال على التفهم المتوجد (الوجداني) للوجود في العالم»[١]

وإنجاز ذاتيته وتحقيق فاعليتها الواعية من جهة أخرى. ومن هنا عرفت اللغة العربية (المجاز) على نطاق واسع. وأشير هنا إلى أن هذه الظاهرة ليست مقترنة بهذا الزمن بالذات، بل لا بد أنها كانت معروفة قبل ذلك، يقول الفارابي: «إذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها... وصارت راتبةً (ثابتة)... صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز في العبارة بالألفاظ»[٢] وعلى الرغم من أن الفارابي لا يفسر هذه الصيرورة، فالواضح أن المجاز لا يعني مجرد تبديل سياقي للعلاقة بين دوال ومدلولات؛ إنه تعبير عن فردية الوعي أو ذاتيته التي تحاول أن تدرك ذاتها وعالمها إدراكاً جديداً وعميقاً، يختلف عن نفعية الإدراك المتأصلة في الوعي الجماعي الذي انسحب على اللغة بما هي مؤسسة اجتماعية حاملة للبناء الثقافي الاجتماعي الذي أوقفته الظروف الإيكولوجية عند حد معين.

إذن، ما حدث أن الإنسان العربي تنبّه ـ أكثر ـ إلى طاقة اللغة وقدرتها التي توفر له إمكانية أن يموضع وعيه أو يوجده فيوجد ذاته وعالمها إزاء الوعي الجماعي الساكن، ولعل مصداق ذلك ما تنبه إليه الفكر اللغوي العربي من غلبة المجاز على العربية وتحوله الدائم إلى

(١) نداء الحقيقة، مارتن هيدجر، ٨٠.

(٢) كتاب الحروف، الفارابي، ١٤١.

(حقيقة)[1]، ولذلك أهميته الفائقة هنا، إذ يؤدي تفسيره إلى معرفة أن المجاز بما هو خرق للماهية الاجتماعية الساكنة للغة، هو في الوقت ذاته إعادة بناء لها. وهذا يعني تحقق فاعلية الوعي الفردي وحركيته، التي تمارس دورها في تغيير الوعي الجماعي وتطويره. وباللغة وحدها.

وفقاً لهذا الفهم ـ ولما سبق ذكره عن ماهية اللغة الوعي ـ أؤشر هنا أن المجاز هو البذرة الحقيقية الأولى للشعر العربي، لأنه ينطوي على اكتشاف أولي للطاقة الشعرية الكامنة في اللغة، لكن ذلك يبقى في حدود نسبية، فعلى الرغم من أن المجاز نمو نوعي للغة، وإعادة تأسيس لمعناها، إلا أن مجال حركته داخل نظام اللغة يبقى محدوداً وجزئياً ومحكوماً بقوانين اللغة مباشرة. فضلاً عن أنه لا يلبث أن يفقد (حركيته) حين يصبح جزءاً من الكيان المعرفي الثقافي، لكن ما يدفع المجاز خطوة أخرى نحو الشعرية هو اكتشاف المزيد من أسرار اللغة وطاقتها التعبيرية الجمالية، أي الوعي بها وممارستها. يقول ابن خلدون: «إن ملكة الشعر كانت مستحكمة في العرب بوصفها ملكة لسانية (قدرة على ممارسة اللغة) مكتسبة بالصناعة والارتياض في كلامهم»[2]، وهذا الرأي غاية في الأهميةإذ يؤكد أن الشعر وليد الوعي بإمكانات اللغة وإطراده (الارتياض)، الذي يطور الكم اللغوي إلى النوع بالاهتمام المتزايد بشكل التعبير نفسه (الصناعة) ودفعه إلى المقدمة.

---

(١) ينظر: الخصائص، ابن جني، ج٢، ٤٤٧-٤٤٨

(٢)ينظر: مقدمة ابن خلدون، ج٣، ٣٢٨.

وإلى مثل ذلك يذهب الفارابي إذ يضع تعليلاً منطقياً لنشأة الشعر (انطلاقاً من التجوز) وتطويره المتمثل في تركيز الاهتمام بشكل المنجز اللغوي ذاته، وإجراء التصحيحات المستمرة عليه بما يتفق وطاقته التعبيرية الجمالية فيستقيم الشكل الفني تدريجياً. فبعد مرحلة التجوز تحدث الاستعارات والمجازات والاكتفاء بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول... والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك حدوث الصناعة الخطابية أولاً، ثم الشعرية قليلاً، قليلاً[١]. كما يذهب إلى ذلك أيضاً ابن رشد[٢].

الفكرة السائدة هنا أن الشعر بوصفه شكلاً فنياً، يتحرك أو يتطور جدلياً ابتداء من تطوير إمكانات اللغة وتبديل معناها باستمرار عن طريق إحداث الانزياحات المتزايدة (مصطلح التغيير الرشدي). لكن كلا الفيلسوفين لا يبرر ذلك بغير (فطرة الإنسان)[٣] والمقصود هو الوعي، ولعل ما يدل على ذلك معنى تسمية الشعر باسمه هذا في الموروث العربي الثقافي، يقول الرازي: «إنما سموه شعراً لأنه الفطنة بالغوامض من الأسباب، وسموا (الشاعر) شاعراً لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وإحكامه وتثقيفه»[٤].

---

(١) كتاب الحروف، ١٤١.

(٢) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ٧١.

(٣) كتاب الحروف، ١٤٢. التلخيص، ٧١.

(٤) الزينة، ج١، ٨٣ ـ اللسان (شعر).

والواقع أن خلف هذا التطور الجدلي عامل أهم وأكبر، إنه التطور الذي حدث في روحية الإنسان الجاهلي ووعيه، لقد أصبح يفكر في (المعنى) بصورة أعمق، كما رأى في لغته الفنية، أو شعرية لغته، بصيرته التي تفهم الحياة الجوهرية لوجدانه وتعبر عنه، وتوصله إلى الذوات الوجودية الأخرى في (شكل).

من هنا ربما يصح أن نعد الأمثال والحكم التي حوتها كتب الأمثال، ولا سيما تلك التي انعكست فيها الحياة الصحراوية بوضوح، خطوة أخرى نحو الشعر، (الفن)، لا سيما إذا تنبهنا إلى أن كثيراً من هذه الأمثال والحكم يمتاز بتقنيات لغوية جمالية، والأهم من ذلك، أنها خلاصة تجربة عميقة عاشها فرد أو أفراد، وعبروا بها عن رؤيتهم وموقفهم من واقعهم. ولذلك شكلت هذه الأمثال والحكم نسغاً حيوياً فاعلاً في تحريك بنية الوعي الجماعي وتطويرها. (وهذا الحكم يستند إلى ماهية اللغة الوعي وفاعليتها).

هذا، باختصار شديد، تَبَنٍّ لتفسير ـ أكثر علمية ومنطقية من الأخبار والروايات المتضاربة التي تعكز عليها أغلب الباحثين ـ لنشأة الشعر، لكنه على أهميته، لا يبرر كيفية نشأة الشكل الفني للشعر العربي إلاّ بصورة عامة، لهذا لا بد من تفصيل مناسب يوضح هذه النقطة.

اللغة العربية هي (مادة) الشعر العربي (الشكل وتقنياته) ولما كان الشكل مقولة تعبر «عن العلاقة الباطنية، ومنهج التنظيم وتفاعل عناصر الظاهرة وعملياتها، بينها وبين نفسها وبينها وبين البيئة»[1].

---

(١) الموسوعة الفلسفية، بإشرف أروزنتال، ب. يودين، ٢٦٢.

فإن تطور الشكل الشعري العربي إلى ما هو عليه انبثق من التطور الذي أصاب اللغة (أنظمة ودلالة) نتيجة للتفاعل الحضاري الذي أشرت إليه بما هو شكل (أيضاً) للمضمون الحضاري، وباعتبار أن المضمون هو أساس التطور والشكل هو نمط وجوده، فقد أصبح للغة العربية أنظمة متطورة (صوتياً وصرفياً ونحوياً)، وكانت هذه النُظُم بتداخلها، متفردة فيما يمكن أن تنشيء من علاقات تركيبية، فوفرت للمنجز إمكانات واسعة يستطيع من خلالها أن يتحرك بملء حريته فيها لينشيء تراكيبه، ويقيم فيما بينها ما لا يحد من العلاقات التنظيمية الواضحة.

ومعنى ذلك أن هذه النظم هي وحدها المسؤولة عن قيام الشكل الشعري العربي على نظام (البيت) باعتباره الوحدة التشكيلية الأساس فيه. والدليل على هذا، ذلك التناسب القائم بين هذه النظم في تشكيلها لنسج البيت بحيث أصبح وحدة متكاملة دلالياً وتركيبياً وإيقاعياً إلا نادراً، فضلاً عن وجود مثل هذا التناسب في أحايين كثيرة على مستوى شطري البيت (الصدر والعجز). وهذا يؤدي إلى التحفظ على ما ذهب إليه الخليل من مقارنة بين بيت الشعر والخيمة، والتي وسعها القرطاجني بشكل متطرف[1] استيحاء من الاشتراك اللفظي بين المسميين وإغفالاً لماهية الشعر اللغوية، المحضة، إذ وحدّها مع ما هو كم مكاني، وإصراراً على عزل مكونات الشعر والاكتفاء بالوزن بوصفه معادلاً للشكل.

لكن ما ينبغي التنبيه إليه هو الترجيح القوي لوجود مؤثرات خارجية (يمنية ـ حصراً ـ) غير المؤثرات الذاتية التي تبنّاها الدارسون

(١) منهاج البلغاء، ٢٤٩، وما بعدها.

لأوّلية الشعر (الأسجاع ونصوص التلبية... الخ) ولا سيما على صعيد بعض التقنيات المتفردة للشكل الشعري العربي، التي يقوم عليها نظام البيت؛ الوزن والقافية.

فقد اكتشف الباحث الآثاري اليمني د. يوسف محمد عبدالله نصاً يمنياً قديماً لم يحدد تاريخه بدقة، سماه (القصيدة الحميرية) وهو نص ترنيمة دينية يتكون من سبعة وعشرين بيتاً، وأهم ما يميز هذا النص هو القافية المدهشة، الموحدة والملزمة لحرفي روي (لزوم ما لا يلزم) كما أن الأبيات جميعاً تكاد تكون متساوية الطول أو متناسبة، مما يوحي بوجود وزن ما على أقل تقدير(١).

هذا النص يشير إلى أن اليمنيين عرفوا شكلاً فنياً متطور التقنيات لأغانيهم وتراتيلهم الدينية، وربما نقلوه إلى واقعهم التاريخي الجديد.

وهنا لا بد من إبداء التحفظ، فالمسألة ليست بهذه السهولة، أعني ليست مجرد نقل. كما لا يمكن أن يعد هذا النص جذراً حقيقياً للشعر العربي بالنظر إلى أنه تعبير عن صورة من صور الوعي الجماعي السكوني لمرحلته التاريخية (ممثلة بالديانة الوثنية)، ثم أن وقائعيته اللغوية مختلفة تماماً عن وقائعية اللغة العربية المعروفة، وهذ التحفظ مردّه إلى أنه يمكن أن يمثل اعتراضاً يقوم هنا أمام ما نقترحه بخصوص نشأة الشعر بتأثيرات يمنية.

إن النقل المباشر، غير وارد بالنظر إلى اختلاف الواقع الحضاري

---

(١) النص وترجمته في ، إطلالة على تاريخ اليمن وحضارته . د . بهنام أبو الصوف ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٦ ، السنة ١٧ ـ حزيرن ١٩٩٢ .

الجديد، بما اعتراه من تفاعلات، كما أن اكتنازه لبنية الوعي القائم تتعارض وماهية الشعر (الفن) التي تكتنز بنية الوعي الذاتية، تماماً كما تتعارض وأسجاع الكهان، ونصوص التلبية... التي عدها كثير من الدارسين جذراً للشعر، وليست من الشعر في شيء.

إن الذي اقترحه هنا أن الروحية الحضارية الجديدة قد تبنت هذه التقنيات الشكلية التي تميز بها النص المشار إليه، لا سيما إذا عرفنا أن أشعار الأمم المحيطة بالعرب شمالاً (كالآراميين والكنعانيين والعبريين والمصريين وحتى العراقيين القدماء) لم تعرف القافية، ولا الوزن الكمي اللذين يميزان الشعر العربي.

أما الوقائعية اللغوية المختلفة فمردها إلى أننا دائماً نقارن بين عربية الشعر الجاهلي أو القرآن الكريم والعربية الجنوبية، فنرى الاختلاف بينهما بيّناً، ولو قارنا بين الأولى، وعربية الشماليين (كالتي وردت في النقوش الثمودية والصفوية واللحيانية والنمارة)[1] لرأينا أن الاختلاف بينها بيّنٌ أيضاً، وأشير هنا مرة أخرى إلى توحد اللغتين العربيتين (شمالية وجنوبية) في إطار التفاعل الحضاري الشامل بحيث اختفت بينهما الفروقات (باستثناء ما رصده علماء اللغة ورواتها من اختلافات يسيرة جداً، تبقى هامشية على الرغم من الأهمية المبالغ بها جداً في النظر إليها باعتبارها (لهجات) عربية.

ولعل ما يؤكد هذه الفاعلية الحضارية لليمنيين في نشأة وتطور الشكل الشعري العربي إشارة ذكرها ابن سلام وتناقلها غيره من العلماء

(١) فقه اللغة العربية، د. كاصد ياسر الزيدي، ١٠٥-١١٢.

كابن رشيق والسيوطي[١] إلى أن أول شعراء العربية كانوا في (ربيعة)، كما أن جرجي زيدان يؤكد ذلك بقوله: «إن ربيعة... هم أول من نبغ في الشعر»[٢] وربيعة هذه قبيلة عربية يرجح أنها سكنت اليمن لفترة من الوقت على أقل تقدير (إن لم تكن قبيلة يمنية أصلاً)[٣].

ويغض النظر عن هذه الإشارة، تبقى الأهمية لملاحظة أخرى، فالفن بعامة، موضعة، أي تجسيد وتشكيل لما هو روحي بحت، وإذا كان اليمنيون قد تمكنوا من موضعة روحيتهم الحضارية في فنون مختلفة (كالعمارة والنحت... وغيرها من الفنون والمظاهر الحضارية الأخرى ـ التي نعرفها أو لا نعرفها) إذ ساعدتهم الظروف البيئية المستقرة على تكوينها وإنمائها (إيكولوجيا)، فإنهم والعرب الذين تفاعلوا معهم حضارياً، لم يجدوا في البيئة القلقة الفقيرة التي حاصرتهم، سوى اللغة مجالاً يموضعون فيه روحيتهم الحضارية الجديدة، أعني الاستكشاف الواعي لإمكاناتها الدلالية فنياً (شعرياً).

ومن هذه النقطة بالذات تشكل الشكل الشعري العربي، حيث ازداد

---

(١) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، ج١، ٤٠ ـ العمدة، ابن رشيق ج١، ٦٨ ـ المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، ج٢، ٤٧٦.

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية، ج١، ٦٧.

(٣) يذكر النسابون أن (ربيعة) هو أحد أبناء نزار بن معد بن عدنان، أي أن قبيلته عربية شمالية، كما يذكرون أن (ربيعة) أيضاً هو أحد أبناء أو أحفاد قحطان، أي أن قبيلته عربية جنوبية، وابن سلام لم يحدد أي الربيعتين يعني، لكن ابن عبد ربه يشير إلى أن ربيعة (الشمالية) كانت تسكن في اليمن ـ ينظر، العقد الفريد، ج٣، ٣٥٦ ـ ويؤكد ذلك أيضاً جرجي زيدان إذ يقول، «كانوا يقيمون قديماً في اليمن ثم في نجد ثم نزحت بكر وتغلب (أهم بطونها) وغيرها نحو العراق، ونبغ منهم وهم في نجد المهلل بن ربيعة التغلبي ـ ينظر، تاريخ آداب اللغة العربية، ج١، ٦٧-٦٨.

على أية حال فإن ما يذكره النسابون عن الأنساب القديمة خاصة لا يمكن الاطمئنان إليه علمياً، لكن ذلك لا يمنع من الأخذ بالمضمون العام للإشارة.

الاهتمام بجماليات المنجَز اللغوي تبعاً للاهتمام بتعبيريته الوجدانية التي تحاول أن تجسده في صور وأشكال وتوصله إلى الآخرين، مستكشفة (معنى) ذاتها وعالمها، ومحققة لفاعلية وعيها، ووجودها في العالم، وجوداً طليقاً غير مشروط.

هكذا، إذن، تبدو الضرورة التاريخية لنشأة الشعر العربي بوصفه الشكل الفني للوعي العربي الحضاري في تلك الفترة، والمكتنز ليقظة ذاته المتنامية التي حاولت الوقوف بوجه الانهيار المستمر، أو اللا تاريخية. والتي أرادت أن تثبت لنفسها أن هذا الواقع مهما بدا ساكناً أو جامداً، فإن إمكانات تغييره حاضرة أبداً فيه؛ في الوعي الفردي المسؤول الذي يحركه وينقله إلى حركة الصيرورة المتجددة التي تديم نفسها بفعل الارتقاء بإنسانية الإنسان، وكان الشعر، ماهية وأصالة، ووظيفة، هو المتكفل بهذا التغيير إذ عبر عن الذاتية العميقة للإنسان العربي وطموحه إلى التجدد والفاعلية ولا سيما أن الشعر، برأي شوبنهور ـ مثلاً ـ ليس إلا توضيحاً لمثال الإنسان في ذاته[1]. وفي هذا أيضاً إجابة عن السؤال الذي طرحناه بدءاً (لماذا كان الشعر بالذات؟)، فاللغة الشعرية، بما هي لغة، في علاقتها بالفكر، سرعان ما تصبح مكوناً جوهرياً من مكونات الفكر الاجتماعي وفاعلية يشترك الجميع فيها أو ينتمون إليها، أي أن الكلمة تصبح الإنسان نفسه، تشكله ثقافياً ـ بالمعنى الشخصاني الحيوي للثقافة لا الأنثروبولوجي الجامد ـ فتحرره من مشروطية وجوده، كما تحررت هي من سكونية معناها

---

(١) مقدمة في علم الجمال، د. أميرة حلمي مطر، ١٤٧.

وإحاليتها الجامدة الموازية للواقع، وهذا هو بالضبط ما يشكل ـ في الوقت نفسه ـ الإحساس بالتاريخية. وقد حقق الشعر بالذات ذلك نظراً لتمتعه بالجمالية، رؤية وأداء، أو روحية وتشكيلاً. بوصفه رد فعل حركياً على سكونية الحياة الجاهلية، ومحاولة التغلب عليها، وعلى كل ما تمثله من فنائية. ذلك أن جمالية الفن الشعري توكيد للحياة وللعالم واستخلاص للوحدة الجوهرية الفاعلة في حركة الحياة بظواهره المتناقضة.

استنتاجاً مما سبق فإن نشأة الشعر العربي كانت ضرورة تاريخية، ونتيجة حتمية لعملية التفاعل الحضاري التي انعكست في اللغة باعتبارها شكل الوعي الحضارية أو كيانه المتعين، وهذا ينسحب على الشعر باعتباره شكل الشكل، وجوهره الجمالي الفني، بكل مكوناته، دون استثناء.

## ج. المبحث الثاني

## تطور الشعر الجاهلي:

إن الأحكام التي توصل إليها المبحث الأول في تفسيره لأولية الشعر قبل الإسلام تبقى مجرد اقتراح نظري، ومحاولة أكثر علمية، أو منطقية لحل هذه المشكلة.

ومن هنا سيحاول هذا البحث أن يرصد بعد هذه المرحلة المفترضة، التطور في ما هو متعين على أساس الفكرة السابقة، من شعر تعيّناً فعلياً. واستناداً إلى الفهم الذي تقدم في ماهية اللغة الشعرية على الرغم من صعوبة تحديد مراحل متميزة للعصر، وصعوبات أخرى أهمها ضيق المجال أمام البحث، وسعة المتن الشعري.

وللتغلب على هذه الصعوبات اقترح البحث على نفسه منهجاً يتحدد في النقاط الآتية:

١ـ تحديد البؤرة الشعرية التي انبثق منها الشعر العربي، ومتابعة التنويعات التي جرت عليها راصداً العناصر الجوهرية الفاعلة وراء ذلك، وصولاً إلى تحديد الملامح العامة لتطور الشعر حتى نهاية العصر.

٢ـ استبعاد التبويب التقليدي لما سمي بـ (الأغراض) الشعرية لأنه يشتت البحث، كما أن فكرة الأغراض أسقطت على الشعر لقصور في

فهم ماهيته، استناداً إلى ما تقدم من عرض لماهية الشعر فإن رؤية البحث تنظر إلى ما يسمى بالأغراض بوصفها تنويعات للرؤية الفنية، على البؤرة، حسب.

٣ـ واستناداً إلى الفهم الذي تقدم لماهية الشكل الشعري، يرى البحث استبعاد فكرة أن للشعر الجاهلي قالباً فنياً بالنظر إلى ما تتضمنه من إيحاء بالجمود والنمطية وهي مصادرة مسبقة عززتها الدراسات التي أثرت فيها فكرة النمط الجاهز التي جاء بها ابن قتيبة[١]. والتي نظرت إلى مكونات الشكل الشعري الجاهلي، بوصفها مقدمات هامشية وبلا فاعلية حقيقية، بإزاء (الغرض) الأصلي للقصيدة، لكن البحث سيحاول الكشف عن حقيقة القالب الفني، ما هو وكيف أصبح كذلك.

بدءاً، يمكن القول ـ ولذلك أسانيده ـ أن البؤرة الأساسية التي انبثق منها الشعر العربي كانت تتركز حول رثاء الذات، بالمعنى العام له، فالذات العربية التي بدأت بالتنبه إلى ذاتيتها، كانت تواجه دائماً بالقمع والاستلاب تحت ضغط الظروف (الإيكولوجية) بكل ما أسسته من نظم اجتماعية واقتصادية ودينية جامدة رسخت فيها الإيمان بالقدرية، وهي (فكرة قديمة غلبت على عقلية الشرقيين عموماً بسبب الأوضاع التي كانت سائدة إذ ذاك والتي جعلت الغالبية من الناس تشعر أنها مسخرة، وأنها تدفع في حياتها دفعاً في سبيل خدمة النخبة المتحكمة المسيِّرة للأمور)[٢]. فضلاً عن ظروف البيئة الفقيرة والقلقة

(١) ينظر ، حديث ابن قتيبة (الذي سمعه عن بعض أهل الأدب) ، الشعر والشعراء ، ج١ ، ٧٤-٧٥ .
(٢) المفصل ، ج٦ ، ١٢١ .

التي حدَّت من قدرات الإنسان وأخضعته لها قسراً، وقد أدى ذلك إلى اختلال عميق في التوازن الذي يفترض قيامه بين الذات وبيئتها الاجتماعية، كلما زادت وعياً بذاتيتها ورغبتها في إنجاز هويتها، وتحقيق انتمائها على أساس جديد. الأمر الذي كان يدفعها دائماً إلى محاولة استعادة هذا التوازن. ولا شك في أن ذلك يزيد من الضغوط التي تدفعها إلى ممارسة سلوك معين وتغييره باطّراد نمو وعيها.

وإزاء هذا التوتر العميق، كان لا بد من البحث عن نظام إسقاطي فاعل[١] يمكن أن تتعين الذات في ذاتيتها به، ويمكّنها في الوقت نفسه من إحداث التغيير الملائم لها في بيئتها الاجتماعية باتجاه التوازن، فكان ذلك النظام هو الشعر من حيث كونه لغة تعبيرية واعية تنبثق عن الذاتية المحضة، ووجودها في العالم، مع الآخرين.

ومن هذا المنطلق لنستعرض مجموعة من القطع الشعرية التي عدت نماذج مبكرة من الشعر العربي، رواها عدد من العلماء، كابن سلام وغيره[٢].

---

(١) من وجهة نظر نفسية، يعد الأدب والفن عامة من النظم الإسقاطية التي تهدف إلى تصريف الطاقات المكبوتة لدى الأفراد مع المحافظة على كيان المجتمع. وهي وسائل دفاعية يلجأ الفرد إليها للتوفيق بين مصالحه والمصالح الاجتماعية. ينظر، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، د. عبد المنعم الحفني، ج٢. ١٥٨.

(٢) طبقات فحول الشعراء، ج١، ٢٢ وما بعدها ـ الشعر والشعراء، ج١. ١١٠-١١١ ـ الزينة، ج١. ٨٥-٩٠.

**أولاً. آ. دويد بن زيد بن نهد**[١]:

-١-

اليـــومَ يُبْنَى لدوَيدٍ بَيْــتُـــهُ    لو كـــانَ للدَّهر بلىً أبْلَيْــتُــهُ
أوْ كـانَ قِـرني واحداً كَـفَـيْـتُـهُ    يا رُبَّ نَهْبٍ صـــالحٍ حَـوَيْتُــهُ
ورُبَّ غـــيلٍ حـــسنٍ لوَيْتُــه    وَمِـعـصَمٍ مُـخَـضَّبٍ ثَنَيْـتُـهُ[٢]

-٢-

ألقى عليَّ الـدَّهرُ رجــــلاً ويَدا    والدهرُ مـا أصلحَ يومـاً أفـسـدا
يصلحُـهُ اليـومَ ويُفْـسِـدهُ غَـدا

**ب. أعصر بن قيس بن عيلان**[٣]:

-٣-

قـالتْ عُـمَـيرةُ: مـا لرأسكَ بعْدَ مـا    نَفِـدَ الزمـــانُ ـ أتَى بلونٍ مُنْكَرِ
أعُـــمَـــيــرَ إنَّ أباكِ شَـيَّـبَ رأسَــهُ    كَـرُّ الليـالي واختـلافُ الأعْـصـرِ

---

(١) الطبقات، ج١، ٣٢ وينظر، المعمرون والوصايا، أبو حاتم السجستاني، ٢٥
(٢) الغيل: الذراع الممتلئة الحسنة.
(٣) الطبقات، ج١، ٣٣.

**ت. جذيمة بن الأبرش[١]:**

-٤-

رُبَمـــا أوفَـــيْتُ فـي عَلَـمٍ     تَـرْفَـــعَنْ ثَوبي شَـــمـــالاتُ
في فُـــتُـــوٍّ أنـا رابئُـــهُـمْ     مِـن كَـــلالِ غـــزْوةٍ مـــاتُوا
ليت شِـعــري مـــا أمـاتَهُم     نَـحْـنُ أدلَـجْـنـا وَهُـمُ بـاتُـوا[٢]

**ث. معد يكرب الحميري[٣]:**

-٥-

أراني كلَّمـــا أفْنَيْتُ يومـــاً     أتـانـي بَعـــدَهُ يـومٌ جـــديدُ
يعـــودُ شـــبـــابُه في كلِّ يومٍ     ويَأبى لي شـــبـــابي لا يَعـــودُ

**ثانياً. آ. مصاد بن جناب[٤]:**

-٦-

إنَّ مَـصَـادَ بنَ جنابٍ قـدْ ذهَبْ
أدركَ من طولِ الحيـاةِ مـا طلبْ
«الموتُ قـد يدركُ يومـاً مَنْ هربْ

(١) م . ن : ٣٨ .

(٢) أوفيت في علم : أشرفت على جبل . شمالات : رياح الشمال وهي رياح باردة شديدة الهبوب . فتوّ : فتيان . الرابئ : الذي يعلو الجبل يرقب المخافة للقوم وهو الربيئة أيضاً . ماتوا : سكنوا . الكلال : الإعياء . أدلجنا : الإدلاج سير الليل كله .

(٣) الزينة . ج١ . ٨٩-٩٠ . وينظر . المعمرون . ٤٣ باختلاف في النسبة وفي الرواية قليل .

(٤) المعمرون . ٣٠ .

-٧-

للموتِ ما نَغْذى، وللموتِ قَصْرُنا ولا بُدَّ من موتٍ وإنْ نُفِسَ العُمرُ
فَمَنْ كانَ مغروراً بطولِ حياتهِ فإني حَميل أن سيصرعهُ الدهرُ[١]

## ب. محصن بن عتاب بن ظالم الزبيدي[٢]:

- ٨ -

ألاَ يا أَسْمَ إني لستُ منكُمْ ولكنّي آمرؤٌ قومي شَعُوبُ
دعاني الداعيان فقلتُ: إيهاً فقالا: كلُّ مَنْ ندعو يُجيبُ
ألا يا أَسْمَ أعياني الرُكُوبُ وأعْيَتْني المَكاسبُ والذّهوبُ
وَصِرْتُ رزيّةً في البَيْت كَلاً تَأذّى بي الأباعدُ والقَرِيبُ
كذاكَ الدَّهْرُ والأيّام غُولٌ لها في كلِّ سائمةٍ نَصيبُ[٣]

## ت. سيف بن وهب بن جذيمة[٤]:

-٩-

ألاَ إنني عاجلاً ذاهبٌ فلا تَحْسَبوا أنّه كاذبُ
لَبستُ الشبابَ فأبْلَيتُهُ وأدْركني القَدَرُ الغَالبُ
وَصَاحَبني حِقبةً فانقَضى شبابي وَوَدَّعني الصَّاحبُ
وخصمٍ دَفعتُ ومولىً نَفَعتُ حَتَّى يثوبَ لهُ ثائبُ
وجارٍ منعتُ وفَتْقٍ رَتَقْتُ إذا الصدع أعْيابِهِ الشاعبُ

---

(١) نفس : طال . حميل : كفيل
(٢) م . ن . ٢٦٠ .
(٣) شعوب : المنية ـ الموت . الداعيان : الليل والنهر . كَلاً : ثقيلاً .

### ث. القُدار العنزي[1]:

-١٠-

رُبَّ حيٍّ رأيتُهمْ ورأوْني ... ثم قالوا: متى يموت قُدارُ؟!
رُبَّ نَهبٍ حويتُهُ مَلثَ اللَّيلِ ... ظلاماً تَزينُهُ الأبْكارُ
وَجيادٍ كأنَّها قُضُبُ الشَّوْ ... حَط، تُزجى أمامَهنَّ العِشارُ
ذاك دَهْرٌ أفْنَيْتُهُ وتَعَرَّتْني ... ليالٍ يُنْضينَني ونَهارُ[2]

### ج. المِسجاح بن خالد[3]:

-١١-

لقد طَوَّفْتُ في الآفاقِ حتَّى ... بَليتُ وقَد أَتَى لي لَوْ أُبيدُ
وأفْناني، ومَا يَفْنَى، نَهارٌ ... وليلٌ كلَّما يَمضي، يَعُودُ
وشهرٌ مُستهِلٌّ بَعْدَ شَهْرٍ ... وحَوْلٌ بعده حولٌ جديدُ
ومفقودٌ عزيزُ الفَقْدِ تأتي ... منيَّتُهُ ومأمولٌ وليدُ[4]

### ج. كهمس بن سبيع الدَّوْسي[5]:

-١٢-

ألا رُبَّ نهبٍ يَخْطُرُ الموتُ دُونَهُ ... حويتُ وقِرنٍ قدْ تَركْتُ مجَّدلَا

---

(١) م . ن ، ٩٦ .
(٢) ملث الليل : اختلاطه (منصوب على الظرفين) .
(٣) م . ن ، ٩٥ . ينظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، ١٠٠٩ .
(٤) أتى ، حان .
(٥) المعمرون ، ٢٩ .

وخَيلٍ كأسرابِ القَطا قَدْ وَزَعْتُها بخَيلٍ تُساقيها ثُمالا مثمَّلا
ولَذَّاتِ عَيشٍ قَدْ لقيتُ وشِدَّةٍ صبرتُ لَها جأشي ولم أكُ أعْزَلا
ومستلحِمٍ فيه الأسنَّةُ شُرَّعٌ دَعاني حِذاراً أن يموتَ ويُقْتَلا
سَعَيْتُ إليهِ سَعيَ لا واهنِ القوى ولا عاجزٍ لا يَستَطيعُ التَحَلْحُلا
فَنَفَّسْتُ عنهُ الخيلَ وانْتَشْتُ نَفْسَهُ وقد عاينَ الأبطالَ أخْوَلَ أخْوَلا
وقد عشتُ حَتَّى (أن) مَلَلْتُ مَعيشتي وأيْقَنْتُ حقاً أنْ سَألقى الموكَّلا
وألا نجاةَ لامْرئٍ من مَنِيَّةٍ ولو حلَّ في أعلى شماريخِ يَذْبُلا[1]

تطرح هذه النصوص كما يبدو لأول وهلة، أفكاراً تتفق حول قدريّة الموت والفناء وسطوة الدهر وذكريات الشباب الذاهب إلى غير رجعة، والشكوى من اندثار أنَوات بدنية بفعل الشيخوخة... الخ، هذا ما يتصوره عادة من يلجأ إلى (شرح) الشعر ويفسخه إلى أفكار (تتحدث) عن موضوع ما، وبهذا التصور فهي تتحدث عما يعرفه الجميع بدهياً، أي أنها لا تقدم جديداً.

لكن التعامل مع هذه النصوص على أنها (أشكال فنية أو شعرية) والانطلاق من ذلك إلى قراءتها قراءة تأويلية هدفها كشف دلالاتها العميقة، سيؤدي إلى نتائج مختلفة تماماً، وإلى تأشير مستويات متعددة لها.

فتأسيساً على أن الشكل الشعري ينبثق من اللغة الوعي، ويقدم رؤية، لا معرفة فإن هذه النصوص تكشف عن حقيقة وجود ذواتها في

(١) ثمالا مثملا : سماً ناقعاً . أخول أخول : تعبير عن التفرق شتى . شماريخ يذبل : أعالي هذا الجبل .

العالم من حيث كونه مجرد وجود فعلي ساكن، خاضع ـ في أغلب الأحوال ـ لما وجد نفسه فيه من ظروف، منقاد إلى نهايته المحتمة (الموت)، (لا بد من موت، لا نجاة من المنية...) أي أن هذه الذوات (رأت) نهاية حياة التوسط السكونية الضائعة في اللا جدوى والتي فرضت عليها محض الحضور الكينوني بين نقطتي الماهية البايولوجية لها، (الولادة ـ الموت)، ووعت ذلك بعُمق فكشف أيضاً عن حياة الكينونة لمجتمع العصر ـ بحكم انتمائها إليه (أي انتمائها إلى الموت (قومي شعوب)) في سكونيته ولا تاريخيته.

ولكن هذه الرؤية وهذا الوعي يعنيان في الوقت ذاته شيئاً آخر إذ يتضمّنان الاحتجاج على كل ذلك، فهذه الذوات وفي لحظة مواجهتها لموتها، هي، رأت أيضاً مقدار الاستلاب الذي مورس عليها في ظل نمط حياتي كهذا، ولا جدوى الحياة التي كانت تحياها.

وتأسيساً على المستوى السابق، وعلى مقصدية الوعي الشعري، فإن هذه الذوات اكتشفت أن وجودها (وجود للموت) بالمعنى الفلسفي الدقيق[1]، وأدركت أن هناك (ليس ـ بعد) ينتظرها، أو (عَدَمَ ـ وجودٍ) حتمي قادم.

وفكرة الوجود للموت ليست بهذه السلبية التي تبدو عليها، بل على العكس، إنها فكرة إيجابية تماماً، ذلك أن مواجهتها أو الوعي بها يجعل الذوات الإنسانية قادرة على أن توجد نفسها وجوداً حركياً

(١) نداء الحقيقة، هيدجر، ٨٤-٩٠ ـ استراتيجية التسمية، ٨٤ - ٨٥ ـ الشاعر والوجود، ٨١.

منفتحاً على صيرورة دائمة، إذ تؤسسه على كشف الحقيقة الإنسانية المنبثقة من الذوات نفسها في ذاتيتها، وليس ثمة حقيقة بالنسبة للفرد إلاّ تلك الحقيقة التي ينتجها بنفسه وهو في حال الفعل والمعاناة كما يؤكد كيركجور[1].

وإذ أن الوجود يعني إمكانية التحقق الحركي المستمرة، والتي لا تقف عند حد، فإن مواجهته بالموت، تعني عبثية كل إمكانية تحقق ولا جدواها، وهذا سيؤدي إلى أن يختار المرء أسلوب وجوده بنفسه، فما دام أحد لن يموت بدلاً عنه فليس لهذا الأحد حق في أن يمنعه حريته في الاختيار، وهذا معناه التحرر التام من سلطة الآخر ومن حياة التوسط والتصميم على البحث عن تحقق إمكانيات جديدة، وبذلك يصبح الوجود حركة نحو المشروعية والأصالة، ومسؤولية التزام للذات وللآخر.

لكن اكتشاف هذه الذوات لحقيقة وجودها، جاء متأخراً فيما يبدو، لذلك لم تجد من سبيل أمامها لتحقيق إمكانياتها سوى أن تتعين فيما يمكن أن يحمل رؤيتها، في عمقها وأصالتها: الشعر، إذ لم تستطع وهي تقف على شفا هوة انعدام أية إمكانية جديدة لها سوى أن تطلق روحها في الفضاء، أو تثبت ذاتيتها على أرض الحياة القادمة من بعدها، وتحقق فيها فاعلية وجودها على الرغم من انقطاع صلتها المباشرة بها ذلك أن التعبير عن الذاتية يعني جعل الذات (وعياً) موضوعاً لوعي الآخر[2].

---

(١) استراتيجية التسمية، ٧١.

(٢) (مقال) مسألة النص، ميخائيل باختين. (مجلة) الفكر العربي المعاصر عدد: ٣٦ خريف ١٩٨٥، ٤٤.

وهنا تتضح أهمية المقصدية الشعرية، فعملية التلقي عبارة عن اندماج وعيين، وعي الذات المتلقية، ووعي الذات الشعرية المتعينة في شعرها، وهذا يعني نمو وعي المتلقي لأنه سيصبح فاعلاً للوعي الشعري فيبدأ هو باكتشاف أو مواجهة وجوده للموت ويندفع إلى تحقيق أقصى ما يمكنه من قدرة على الوجود إزاءه. بعد أن كان لا يعي هذه الحقيقة ومعنى ذلك أن الشعر هو الذي أوجد فكرة الوجود للموت. لأن البناء الثقافي للمجتمع الجاهلي لم يكن يعيها قبل ذلك.

ولعل أعظم إنجاز حققه هؤلاء الشعراء الأوائل، هو قدرتهم على الارتقاء بذواتهم خارج فوضى واقعهم الذي كان يتخبط في الفناء، و(يروا) حقيقته، ولننظر في النص الرابع، فالشاعر يعبر فيه عن رؤيته الذاتية بانتزاعه لذاته من حياة الكينونة التي تعصف بها رياح الفناء الباردة، واضعاً إياها على مرتفع يشرف على كل شيء ليرقب حركة المصير التي تندفع إليها هذه الحياة، بغير وعي، جاعلاً منها (ربيئة) يمكن أن ترى المنافذ الممكنة التي يحققها الفعل الذي يواجه الظلام (أدلجنا) خلاصاً من الموت الذي التهم الآخرين إذ (باتوا) ورضخوا له.

وهذا الإنجاز كان نقطة البداية لتأسيس روح الحضارة قبل الإسلام، بتشكيل رؤية جديدة للعالم، بالمعاناة والألم والطموح إلى عالم أكثر عدلاً وحرية، وأماناً بالمواجهة الفاعلة لحقيقة الموت المخيفة التي حفزتهم إلى ارتياد الممكن (الحضاري) ذلك أن «الخوف من الموت والحاجة إلى الأمان هما الأساس السيكولوجي للفرد والحضارات»[1]. وقد كانت

(١) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، د. عبد المنعم الحفني، ج١، ٢٥٨.

مواجهة الموت وإدراك حقيقة الوجود له هي إدراك لماهية الحياة، وبذلك انفتح الطريق أمام التاريخية، واستقبل الخطوة الحضارية الأولى.

فهذه النصوص بما هي أشكال شعرية تقدم رؤيتها لواقعها الحقيقي، إنما تشكل في كليتها انزياحاً ـ ليس بما تتوفر عليه من تقنيات فنية حسب ـ ولكن بما تقدمه من تأسيس مختلف لواقع جديد، انطلاقاً من فرديتها، المتعينة فيها، وجوهر هذا التأسيس قائم على فاعلية الذات، وما تخلقه من قيم مضافة لأن «التعبير الفني... تعبير إرادي يقترن بخلق عمل يدخل في التراث الثقافي للمجتمع»(١) والشاعر حين يبدع نصاً شعرياً (انزياحاً في البنية المعرفية)، يكتسب وجوداً ذهنياً ديمومياً، يتغلغل في عقلية المجتمع ورؤيته.

إن فكرة الوجود للموت في إيجابيتها تبدو في بعض هذه النصوص (لا سيما النصوص ١، ٤، ٩، ١٠، ١٢) كأنها انقلبت على نفسها لتصبح (وجوداً للحياة) فالشاعر لا ينطوي على أنويته، بل يديم وجوده الأصيل حين يجرد من ذاته الفانية ذاتاً أخرى شعرية تتواصل مع وعي الآخرين وتستمر بالتفاعل معهم (بالنظر إلى كونها كياناً لغوياً)

الشاعر يبدو في كل هذه النصوص وهو يرثي اندثار ذاته، التي تقف الآن في مواجهة الموت لكنه في الوقت نفسه يتحدى هذه القدرية، ويقاومها ـ حتى لو بدا للوهلة الأولى خاضعاً لها، يائساً من خلاصه (الدهر، الزمان) وذلك بأن يدخل هذه المواجهة بروح البطولة المأساوية،

---

(١) مقدمة في علم الجمال، ٥١.

مكتفياً بما أنجزته ذاته من فعل تاريخي، ممثل بالقيم التي أنجزها بإرادته، وهو بذلك يضع نفسه والآخرين أمام مسؤولية الوجود للحياة، إذ يورثهم وجوده المتعين في النص الشعري، ويشجعهم على استغلال أقصى ما يمكن من الممكنات ونبذ حياة التوسط الساكنة حين يضعهم في مواجهة (فكرة) الموت، و(فكرة) الحياة.

بعد هذه المحاولة لتقصي الدلالات العميقة لهذه النصوص المبكرة يمكن اقتراحها منبثقاً للمتن الشعري الجاهلي كله أي هي أوليته الحقيقية البديلة[1]. (باعتبارها أشكالاً فنية رؤيوية، والذي يؤكد ذلك أنها ظلت تظهر بوضوح متميز في كل تعييناته وإن اختلفت أشكالها، بمعنى أنها كانت ـ ومن هنا أهميتها البالغة ـ تأسيساً لفكرة الذاتية، وتعبيراً عنها.

إن النتيجة العامة التي توحي بها هذه النصوص هي أنها تميزت بسيادة تنويع محدد تقريباً على بؤرة أساسية واحدة (هي جدلية الوجود للموت ـ الوجود للحياة)، انعكست في رثاء الذات المندثرة ولهذ نلحظ أن التنويع الوجداني والفني الذي خلقته ظل محصوراً في إطار الذات وفي لحظة مواجهتها لموتها. ولعل ما يؤيد ذلك، أن هذا النمط المباشر من رثاء الذات، لم يتكرر إلاّ عند شاعرين قديمين

(١) اختيار هذه النصوص مقصود ، فهي تتميز بقدمها . فالقسم الأول من النصوص وهي (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) فيما يرويه ابن سلام من (قديم الشعر) والنص (٥) يرويه أبو حاتم الرازي ضمن ما نقله عن ابن سلام مضافاً إلى النصوص السابقة وبه يكمل نقله عنه . أما القسم الثاني من النصوص فهي المنقولة عن كتاب السجستاني والحكم بقدمها مرجح بقوة باعتبار بعض الحقائق الموضوعية التي ترد في الكتاب ـ لكني أشير إلى أن ما استنتجه من هذه النصوص لا يعتمد على هذا القدم ، حسب ، بل على ماهية النصوص نفسها .

آخرين هما يزيد بن خذاق في أبياته التي أولها[1]:

هل للفَتَى من بناتِ الدَّهرِ من راقِ
أَمْ هلْ لَهُ مِنْ حِمامِ الموتِ مِنْ واقِ

وأفنون التغلبي[2] في أبيات له وكذلك الأفوه الأودي[3]. وندر أن يوجد في المتن الشعري الجاهلي بعد تطوره إلا عند عدد قليل من الشعراء كبشر بن أبي خازم الأسدي[4]، ولعل ذلك مما يؤيد قدم هذه النصوص أيضاً، باعتبار أن رثاء الذات المباشر إنما كان رد الفعل الشعري، الأولي. ومن هنا، من رثاء الذات، وما يقدمه من رؤية جديدة وعميقة للواقع الجاهلي الساكن، والبديل المقترح له، بدأ الشعر قبل الإسلام بالتطور، حيث أخذ الشعراء بممارسة تنويعات جديدة على هذه الثورة انبثاقاً منها.

إن أي تطور شامل لفن من الفنون إنما يتم على ما يؤسسه من تاريخ لنفسه، وهذا يصح على الشعر أكثر، فالتاريخ الشعري الذي أسسه الشعراء الأوائل هو (البيئة المباشرة للشعر[5]) الجاهلي لكن ذلك لا يعني أن التاريخ الشعري معزول عن بيئته الاجتماعية، على العكس،

(١) شرح المفضليات للتبريزي، ١٠٥٥-١٠٥٦، وديوان المفضليات، ٦٠١ ـ نسبت إلى الممزق العبدي.
(٢) ينظر، (مثلا)، ديوان المفضليات، ٥٢٣ وكذلك العقد الفريد، ج٣، ٢٤٧.
(٣) ينظر، ديوان الطرائف الأدبية. تحقيق د. عبد العزيز الميمني، ١١.
(٤) ديوانه، ٢٤-٣٠، (القصيدة، ٥)، ويقدم بحث د. علي كمال الدين (شعراء ما قبل الإسلام في دائرة الموت) استعراضاً لعدد من الشعراء الذين رثوا ذواتهم في لحظة مواجهتهم للموت، مجلة. آداب الرافدين، كلية الآداب ـ جامعة الموصل، العدد ٢٢، سنة ١٩٩٢، ٢٢٥-٢٥٩.
(٥) دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، ١٠٨.

فالتطور يحدث حسب، لأن التاريخ الشعري هو نفسه تاريخ للوعي المستجد الذي أسسه الشعر بما هو تعبير عن الذاتية. وهذا المبدأ الجديد، لا بد أنه كان من قوة التأثير، بما خلقه من استجابة لدى الآخر (الذوات الوجودية الأخرى التي بدأت تجرب وعيها)، نوعاً من الأزمات الاجتماعية (فضلاً عن الظروف الموضوعية الأخرى التي جاء الشعر ليغيرها)، أو انهياراً في رموز المجتمع وهنا نعثر على جانب مهم يفسر تطور الشعر بالعبقرية وعلاقتها بالتغيرات الحادة التي تحدث في المجتمع، من منظور، نفسي ـ اجتماعي[١].

فإذا كان المهلهل هو (أول من قصّد القصائد)[٢] ـ على حد تعبير علمائنا القدماء ـ فإن هذه العبقرية الإبداعية تنطوي على ما هو جوهري في عملية تطور الشعر (ليس في آلية الإضافة الكمية للأبيات)؛ التأزم الذي حدث في الوعي الجماعي القائم بفعل القيم الجديدة النامية. والتطور في شموليتا لوعي الشعري (الذاتي) بحيث بدأ يدرك أو يكشف عن النقص الكامن في بيئته الاجتماعية، والتغيير اللازم ـ تاريخياً ـ الذي عليه أن يمارسه بالنسبة للأنوات المحيطة به، أي المتلقية للشعر.

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، ١١٩-١٢١، ويفترض مصطفى سويف أن الصراع الذي تتعرض له الشخصية بين أهدافها والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية وأن عدداً من الباحثين قد التقى عند فكرة الصراع باعتباره علة العبقرية، فلنجفيلد يقول: إن أحوال الفنانين تشير إلى حقيقة واقعة مؤداها أن الإبداع الفني ينشأ بوجود صراع لا يمكن حله حلاً مباشراً فيما يسمى بالواقع العملي... وأن حياة الفنان زاخرة بضروب من الصراع، لا يحسن التغلب عليها إلا في ميدان التعبير الفني، والواقع أن الإبداع بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق والاضطراب، ينظر، م. ن، ١٢٦.

(٢) طبقات فحول الشعراء، ج١، ٢٩.

هذا هو الدور الحضاري للمهلهل وجيله ومن جاء بعدهما وهو في الوقت نفسه العنصر الأساس المسؤول عن عبقريتهم الشعرية فقد كان على الشعر ـ في ذروة صدامه مع بنية الوعي الجماعي السكوني ـ أن يؤكد الحياة والعالم، ويخلق طبعاً جوهرياً للحضارة متمثلاً بالمثل العليا لكمال الإنسان، أو روحاً حضارية متحررة من الرؤية السكونية التي شكلت مرحلة ما قبل الشعر، لتقيمها على أساس جديد، أخلاقي ـ جمالي بالشعر، من حيث أن القيم (الأخلاقية خاصة) قيم جمالية في جوهرها.

وتكمن عبقرية الشاعر الجديد بوصفها استجابة حيوية (لا آلية) في قدرته على الازدواج، أي الخروج من طوق أنويته الصارم، وتقمص الآخر، أنه يعبر عن مسؤوليته الاجتماعية بذلك، لأنه «مخلوق اجتماعي إلى أبعد حد، فهو يخرج من ذاته ويشارك الآخرين حياتهم...»[1]. ومن هنا نستطيع أن نحدد طبيعة التطور الذي كان في شكل تنويعات على البؤرة الآنفة الذكر (رثاء الذات).

إذ لما كان تطور الشكل متأتياً من تفاعل عناصر الظاهرة كما أشرت من قبل ويتميز بطابعه الجدلي، فإن انبثاق مكونات جديدة له، أمر ضروري لاستمرار تحقق فاعليته، وهذه المكونات مهما اختلفت، ما هي إلا تنويع يحاول أن يعمق الرؤية الشعرية ويزيدها غنى من خلال الاهتمام المتزايد بالتعبيرية التي يتبناها الشكل الشعري، ولهذا فإن التجانس الذي رصدناه في البؤرة الأساسية تحول إلى تغاير، بمعنى أن

---

(١) مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، ١٣٦.

رثاء الذات الذي انعكس فيها اتخذ صوراً متعددة وفقاً لمبدأ الإسقاط الذي تمارسه الذات في ذاتيتها، بانفتاحها على الآخر بوصفه معادلاً موضوعياً لها، أو موضوعاً لذاتيتها، ولعل هذا هو السبب في أن المتن الشعري للمهلهل بالذات يتميز بهذه الوحدة في التنوع، أو التنوع في الوحدة فرثاؤه لنفسه المتأزمة في ظل نظام الحياة القائم، يتحول إلى رثاءٍ لأخيه، الذي يمثل قيماً من نوع جديد، ورثاءٍ لقومه، ولأعدائه، ولننظر في إحدى القصائد التي ضمها شعره[1]، بوصفها عينة تؤشر الميزة المهمة للاتجاه الجديد الذي اتخذته حركة تطور الشعر:

إنَّ في الصَّدْرِ من كُلَيبٍ شُجوناً ... هاجِساتٍ نَكَأْنَ منهُ الجِراحَا
أنْكَرتْنِي حَليلتي إذْ رأتْنِي ... كاسفَ اللَّونِ لا أطيقُ المِزاحَا
ولقد كنتُ... أرجِّل رأسي ... ما أبالي الإفسادَ والإصْلاحَا
ليسَ من عاشَ في الحياة شَقيّاً ... كاسفَ اللَّونِ هائماً مُلتاحَا
مثلَ مَنْ عاشَ في رَخاءٍ ورَوْحٍ ... ثم خَلَّى حياتَه فاستراحَا
ياخليليَّ ناديا لي كُلَيباً ... واعلماه أني مُلاقٍ كِفاحَا

يا خَليليَّ ناديا لي كُليباً ... سيِّداً عندَ قومِه نَفَّاحَا
ياخليليَّ ناديا لي كُليباً ... ماجدَ الجُودِ والندَّى مُرتاحَا
يا خليلي ناديا لي كُليباً ... قبلَ أنْ تُبصِرَ العيونُ الصَّباحا
لَمْ يَرَ الناسُ مِثلَنا يومَ سِرْنا ... نَسلُبُ المُلكَ غدوةً ورُواحا

(١) المهلهل بن ربيعة التغلبي، حياته وشعره، دراسة وتحقيق نافع منجل الراجحي. (رسالة ماجستير)، ق٦، ٢٢٢-٢٢٥.

وضَــرَبْنا بمُرهفــات عِــتــاقٍ تتــرك الهَـدمَ فَـوقـهُنَّ صِـيـاحـا
تركَ الدّار ضَـــيْـــفُنا وتَـولّـى عَــذَرَ اللهُ ضــيــفَنا يومَ راحـا
جـاورَ الخَـوفَ بعـدَ طولِ نعـيمٍ وجـفـا اللَّونَ فـانثنى ثُم طاحـا
ذهبَ الدَّهرُ بالسَّــمــاحــةِ منّا يا لَذا الدهرِ كيفَ راضَ الجِماحا
ويحَ أُمي وويْحــهــا لقــتــيلٍ من بني تغلبٍ وَوَيحــاً وواحــا
أسلمـوا نفسَـهُ وراحـوا جـمـيـعـاً لم أطقْ في الذينَ راحـوا رُواحـا
يا قــتــيــلاً نَمَــاهُ فــرعٌ كــريمٌ فَـقْدُهُ قـد أشاب مني المِساحـا
كـيف أسلو عن البكاءِ وقــومي قَدْ تَفَانوا، فكيفَ أرجُو الفلاحا ؟

هذه القصيدة ـ العينة تشير إلى أن شكل البؤرة الأساسية أصبح ذا مكونات تنويعية مختلفة، لكنها متجانسة، مقدمة رؤيتها المأسوية للعالم من منظورات متعددة، يتداخل بعضها مع بعض، فرثاء الشاعر لذاتيته المندثرة، وهو البؤرة الأساسية في القصيدة يتعين أيضاً في رثاء الأخ مرة، وفي الانتماء إلى الجماعة أو رثائها مرة أخرى ليكشف من خلال هذه التنويعات حقيقة الوجود العبثي في عالم استلبته الحرب والثارات التي لا تنتهي، والفناء العشوائي، معبراً عن حاجة هذا العالم إلى القيم التي كان يمكن أن تجعل منه أكثر اتزاناً وتلاؤماً سواء مع ذاته أو ذوات الآخرين (أي أكثر حضارية) بعد أن فقدها (ممثلة في شخص الميت وفي تخلي القبيلة عنها).

والشاعر – على الرغم من أنه يبدو (مفتخراً) بذكر الوقائع

والانتصارات كما عرف عنه عادة ـ يعبر عن رفضه لهذا الواقع والاحتجاج عليه لأنه بلا قيم، ويدخل معه في صراع مرير ليفرض عليه القيم التي فقدها، أو التي يحتاجها ليس بالقوة الغاشمة (فهو إذ يذكر بطولاته إنما يحاول فقط أن يؤكد ذاته إزاء الانهيار) لكن بتصوير حالة الضياع التي أورثتها سكونية الواقع (ممثلة بالحرب الثأرية)، والحالة المأساوية التي تميز بها عصره. لذلك نراه يبكي قومه، أو يبكي قيمهم التي أضاعتها عبثية صراعهم الدموي الذي لا معنى له من حيث يبدو (مفتخراً) بهم[1]، مثلما يبكي أعداءه أيضاً[2]:

فقدْ قَتَلتُ بني بَكْرٍ بربِّهمُ ... حتى بكيتُ وما يَبْكي لهُمْ أحَدُ
ما زلتُ أقْتُلُهمْ قَتْلاً، وآسُرُهُمْ ... حتى اشتكتْ لهم الأحشاءُ والكَبِدُ

وكذلك[3]:

بكُرهِ قلوبنا يا آلَ بَكْرٍ ... نُغاديكُمْ بمُرهفةِ النِّصالِ
لها لونٌ من الهاماتِ جَونٌ ... وإنْ كانتْ تُحادثُ بالصِّقالِ
ونبكي حينَ نَذكُركُم عليكُمْ ... ونَقْتُلُكم كأنّا لا نُبالي

إن هذه الميزة التي تميز بها هذا المنعطف التطوري (شعرياً وحضارياً) ممثلاً بالمهلهل، تؤشر حقيقة لا تقل عنها أهمية، وهي أن ما يسمى بالأغراض الشعرية لم يكن معروفاً، ذلك أن انبثاق مكونات أي

(١) المهلهل ق٧ ، ٢٢٥-٢١٩
(٢) م . ن ، ق٧ ، ٢٢٦ .
(٣) م . ن ، ٢١٠ .

نص شعري من بؤرة واحدة حتّم واحديتها، وتمازجها بدليل أننا لا نعثر على هيمنة (أغراض) أخرى على القصائد التي تؤلف متن المهلهل الشعري، إلاّ بصورة أولية وثيقة الصلة بالبؤرة الأساسية مثل ما يسمى بالغزل، أو الهجاء أو المدح. ومعنى ذلك أن هذه (الأغراض) ما هي الاّ تنويعات مشابهة للتنويعات السابقة على البؤرة ذاتها، لكنها لم تستجد (أو تستقل) بعد.

وبتتبع مسار هذه التنويعات، سنرى أنها بدأت بالظهور بعد المهلهل تحديداً لكنها أيضاً لم تكن تعرف الاستقلال ـ الذي يتصور حولها عادة ـ إلاّ نادراً. فنحن لا نعثر على ما يسمى بالمدح مثلاً في متون أشعار عدد من الشعراء الذين أعقبوا المهلهل أو عاصروه كالمرقش والشنفرى، والأفوه الأودي، وعمرو بن قميئة، وعبيد بن الأبرص، والمرقش الأصغر، وأبي دؤاد الأيادي، والمتلمس الضُّبَعِي وغيرهم، لكننا نراه في شعر امرئ القيس قطعاً أو أبياتاً قليلة[1]، وفي شعر تأبط شراً، قطعة واحدة[2]، وفي شعر طرفة أبياتاً أربعة من قطعة واحدة[3]، وفي شعر عدي بن زيد العبادي، بضعة أبيات من قطعة واحدة أيضاً[4]

هنا أؤكد مقدار التشويش الذي يؤديه تقسيم الشعر إلى (أغراض) لذلك لا بد من افتراض عدم وجود شيء اسمه (أغراض)، وإنما الوجود المطلق هو للذات الشعرية ولرؤيتها لعالمها المتعينة في شعرها، ولصور

---

(١) بديوانه، ق٧، ٢٤، ٢٥، ٣٥، ٣٦، ٤٢ (مثلا).

(٢) شعره، ق٢٥.

(٣) ديوانه، ق٧.

(٤) ديوانه، ق١٤.

هذا التعين بوصفها بؤرة وانبثاقات. ولهذا يمكن بسهولة ملاحظة الصلة العميقة بين هذه الصور أو الانبثاقات وهي وعي الذات بوجودها، وحاجتها إلى إنجاز ذاتها وقيمتها ومقاومة الاندثار، فالرثاء سواءً أكان رثاء فرد أم جماعة، ما هو إلاّ رثاء للذات يرتكز على المعاناة التي سببها انقطاع علاقة وجودية بكل ما تمثله من قيم بالآخر (موتاً)، و(الغزل والنسيب) الذي يعبر عن الحاجة إلى إنجاز الذات بانتماء الآخر إليها (المرأة رمز له) وليس العكس كما نرى مثلاً عند المرقش الأكبر ومن جاء بعده، ولنلاحظ أن هذا التنويع اتخذ صورة الاستقلال بما هو غزل أو نسيب، أو أصبح مقدمة لكثير من القصائد لأنه يحمل في ماهيته رثاء الذات المتوترة الراغبة في إنجاز ذاتها، وتحقيق هويتها المتفردة، وهذا يصدق على (الفخر) بالنفس، أو الهجاء، كما نجد عند طرفة والصعاليك الأوائل كالشنفرى وتأبط شراً مثلاً؛ باختصار إن رثاء الذات في كل صوره ينطوي على الرغبة في إنجازها وتوكيدها بوجه الموت والخواء الكاسح، توسيعاً لفكرة الوجود للحياة.

ولعل من أهم الظواهر التنويعية التي تعينت فيها هذه الانبثاقات والتي شاعت فيما بعد هو ظهور ما يسمى بالوقوف على الطلل، الذي لو تتبعنا جذوره لوجدناها عند المهلهل، (في بداية قصيدتين، ق٣٨، ٦٣) وبيت واحد يُظنُّ أنّه بداية قصيدة ضائعة (ق، ٣٩) وأحد بيتين (ق، ١٦) يُظنُّ أنهما بقية من قصيدة ضائعة أخرى، وهي نسبة قليلة جداً ـ حد الندرة ـ قياساً إلى متنه الشعري.

وبالنظر إلى تمازج الأغراض وتنوعها في وحدةٍ عند المهلهل، فيرجع

أن (الطللية) انبثاق من رثاء الذات المتعين في رثاء الآخر (القوم) وهذا ما يؤكده متن عبيد بن الأبرَص الشعري في معلقته، وغيرها من القصائد، لا سيما القطعة رقم ـ ٤ ـ مثلاً(١)

لِمَنْ طَلَلٌ لم تعفُ منْهُ المذَانبُ ... فَجَنْبا حبرٌ قدْ تَعَفّى فواهبُ
ديارُ بني سعدِ بنِ ثَعْلبةَ الأُلى ... أذاعَ بهمْ دَهرٌ على الناس رائبُ
فأذهَبَهُمْ ما أذهبَ الناسَ قَبْلَهُمْ ... ضراسُ الحُروبِ والمنايا العَواقبُ
ألا ربَّ حيٍّ قد رأينا هُنالِكُمْ ... لَهُمْ سَلفٌ تزورُ منهُ المقانبُ
فأقْبِلْ على أفواقِ سَهمِكَ إنّما ... تَكَلّفتَ مِ الأشياءِ ما هُوَ ذاهبُ

الشاعر هنا يكشف عن حقيقة الوقوف على الطلل.

فالأرض تحمل التراث الروحي والثقافي للجماعة، وعفاء بعضها وبقاء بعض (تعفّى ـ لم تعفُ) يشير إلى ذهاب قيم وبقاء أخرى بقاء ذا أهمية على الرغم من عدم فاعليته بوجه عوامل الفناء والتدمير (الدهر ـ الموت) والشاعر يقر بعبثية الصراع الذي خاضه قومه بحيث أدى إلى نتائج عكسية، لأنهم لم يوجهوا إرادة الحياة فيهم الوجهة الصحيحة لتصبح فعلاً تاريخياً، فسقطوا في دوامة تدور على نفسها متجهة إلى المصير والفناء (فأذهبهم ما أذهب الناس قبلهم). والشاعر إذ يكشف عن هذه الحقيقة المأساوية يبدو كأنه قد ورث هذه الإرادة لكنه يعود ليبنيها على أساس مختلف فيتحرك إلى الماضي أولاً ليوجه حركة الصيرورة التي دارت على نفسها لتصبح مصيراً ببعثها للحاضر من

(١) ديوانه، ٨-٩ .

جديد في ضوء جدلية الوجود للموت ـ الوجود للحياة، ممثلة بصورة الجيش المنتصر أو المتقدم في اندفاعه إلى أمام ـ إلى الفعل التاريخي ـ انطلاقاً من الذات وحدها هذه المرة إذ فشلت الذات الجماعية في المقاومة، حين يجرد من ذاته ذاتاً أخرى يدفعها إلى إنجاز حركية الصيرورة التاريخية التي تتأسس على كون الذات الفردية هي الفاعل والفعل والأداة (الرامي والمرمي نحو هدف وأداة الرمي في آن معاً) حين استعار لفعلها القوس والسهم وجعله بديلاً جذرياً مستقبلياً (أقْبِلْ) عن الفعل السكوني الذي يؤسس ما هو ذاهب والذي مورس في الماضي (تكلَّفتَ).

الطلل، إذن، يمثل بؤرة بديلة عن البؤرة الأساسية؛ ورثاء الذات، تؤدي دورها لكن بطريقة غير مباشرة وما يميز هذه البؤرة الجديدة أنها تنطوي على التوتر القائم في جدلية الوجود للموت ـ للحياة بشكل أكثر جوهرية، إنها تتغلغل في بنية العقلية الجاهلية لتكشف عن مواطن ضعفها أو لا تاريخيتها وتخلق فيها الاستعداد لتلقي وإنجاز الفعل التاريخي أو الروحية الحضارية بأسسها الجديدة؛ إنجاز الذات وتحقيق فاعلية الوعي الذاتي ومن هنا نفهم لماذا شكل الطلل ركيزة الرؤية الشعرية التي أتى بها الشعر بصورة عامة وابتدأت به أغلب القصائد بغض النظر عما تؤديه من (غرض) أي أن الطلل أصبح جزءاً من التاريخ الشعري للعصر بماهيته هذه فقط.

إن البحث ليعد مقولة التاريخ الشعري هي التاريخ الحقيقي لهذا العصر، لا بماهية الشعر الفنية حسب ولكن بما هو رؤية ساهم في

تشكيلها عدد كبير من الشعراء والمتلقين أيضاً بالفاعلية نفسها. وانعكست في ترسيخ قيم حركية مضادة للقيم السكونية التي استنفذت إمكاناتها التاريخية بفعل المتغيرات الحضارية الجديدة. بمعنى أن الشعر طور تقنياته وتنويعاته بما تحمله على عاتقه من مسؤولية النهوض الحضاري والتعبير عن متغيراته القائمة أو اللازمة له. وقد وعى الشعر برؤيته الشمولية الانهيار الذي خلقته عملية الصراع بين التجمعات السكانية الجاهلية وابتدع السبل الكفيلة بوقف هذا الانهيار بتنميته لوعي الإنسان الجاهلي وتخليصه من كل ما رسخه النظام الثأري في نفسه من قيم سكونية عن طريق إشعاره بالآخر، يقول د. زكريا ابراهيم: «الفن أداة توافق تتحقق عن طريقها المشاركة الوجدانية أو التعاطف بين الأفراد»[١].

ولعل هذه النقطة بالذات هي الركيزة التي أسس عليها الشعر قيمه أو هي الهدف الذي سعى إلى إيصال المجتمع إليه ومنها أو بها تطور «ففي المجتمع المشرف على الانهيار يجب على الفن إن كان صادقاً أن يعكس هذا الانهيار، وإذا كان حريصاً على أداء وظيفته الاجتماعية فعليه أن يظهر بأن العالم قابل للتحول وينبغي عليه تغييره»[٢]. ومن هنا تميزت مرحلة البؤرة بالتعبير عن معاناة الذات في ذاتيتها من سطوة الانهيار المستمر ممثلة بالدهر والموت والفناء لكنها اكتنزت ضرورة الوجود للحياة ومن هنا انبثقت المرحلة الثانية ليتحول هذا المبدأ إلى ترسيخ للقيم الذاتية أو الروح الحضارية الجديدة.

---

(١) مشكلة الفن، ١٣٣.

(٢) ضرورة الفن، ٥٨.

وهذا التاريخ الشعري الذي يساوي الإحساس بالتاريخية بوصفه تطوراً حضارياً أو عقلياً روحياً «هو تكوين متعاقب لوحدات من الوجدان في أشكال أكثر تعقيداً»[1] وبه حسب يمكن تفسير الثراء الغنى الذي تميزت به المكونات الفنية والوجدانية للشكل الشعري الجاهلي باعتبارها تجسيدات للوعي والوجود ورموزاً له فالطلل والحيوانات والطبيعة وغيرها، أي الصور الرمزية التي اكتنزتها القصيدة الجاهلية ما هي إلاّ تنويعات للرمز الأشمل والأهم الذي بدأ بالتكون والنمو والفعل؛ الإنسان بإنسانيته التي ابتدعت قيماً ارتقائية ورسختها وهدفت أولاً وأخيراً إلى تحريره من عبودية وجوده المشروط بالبيئة الفقيرة باستكشاف حاجاته واستعداداته ودرجة استجابته والنضال من أجل تطويرها وتدعيمها سواء من ناحية فنية جمالية (الشعر بذاته) أو من ناحية وجدانية حضارية (فعل الشعر وفاعليته) ومن هنا يمكن تتبع الشعر الجاهلي إلى نهاية العصر تطوراً عن طريق ما سمي بالمدح وما يشتق منه لا بوصفها أغراضاً بل تنويعات على البؤرة الأساسية تتكثف فيها ماهيته.

في إحدى القطع المدحية المبكرة يقول امرؤ القيس[2]:

أحللتُ رَحْلِي في بني ثُعَلٍ ... إنَّ الكرامَ للكريمِ مَحَلْ

فوجدت خيرَ الناسِ كُلِّهمُ ... جاراً وأوفاهُمْ أبا حَنْبلْ

أقربَهمْ خيراً وأبْعَدَهُمْ ... شَراً وأجوَدَهُمْ أوانَ بَخَلْ

(١) التطور في الفنون، توماس مونرو، ج١، ١٦٩-١٧٠

(٢) ديوانه، ١٩٩.

في هذا النص يبدو الشاعر واصفاً ممدوحه بصفات وقيم محددة كالخير والوفاء والجود... الخ. لكن إذا عرفنا «أن الشاعر لا يصف الفضائل ولكنّه يعانيها»[1] لتبين أنه يبتدع هذه القيم أو على الأقل يحاول تثبيتها بفاعلية ذاته ورؤيتها الساعية إلى التحرر من سلطة الواقع الكينوني تماماً مثلما رأينا في الرثاء، الشاعر هنا يجعل من ذاته فاعلةً للقيم التي يسقطها على ممدوحه حين يستدمجه فيها ويضعها في موضع أرقى من المساواة معه (إن الكرام للكريم محل) لأن ذاته بوعيها المتقدم هي التي منحت هذا الممدوح وظيفته الوجودية الفاعلة (وجدت) وأعادت خلقه شعرياً. وهذا هو جوهر ما يسمى بالمدح والشعر والفن بصورة عامة من حيث أنه ابتداع مستمر للقيم الضرورية للارتقاء بالإنسان أو تأسيس لواقع جديد شامل (حركي) يقف في مواجهة الواقع السكوني الذي رفضته الذات الشاعرة بعد معاناة طويلة (يوحي بها التعبير، أحللت رحلي) خلقت وعيها بحيث استطاعت أن ترى ما يحتاجه بالضبط؛ الفعل الشعري الوجودي المشترك بين الشاعر والشخص الذي تمثّلَ هذه القيم ومارسها بوعيه.

إن المدح صراع من أجل القيم الجديدة، ولعل مصداق ذلك في نص آخر لامرئ القيس يمتزج به الهجاء بالمدح وهو بهجائه يهدم قيماً جماعية وبمدحه يؤسس أخرى ذاتية[2] وهذا ما نراه أيضاً عند طرفة مثلاً إذ يقدم

(١) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، ٢٢٩.

(٢) ديوانه، ١٢٢-١٢٣

لمدحه بهجاء[١] وكلا الشاعرين إنما يقاوم بذلك كل ما من شأنه أن يعترض سبيله وسعيه إلى تأسيس قيمه ويشتركان في ذلك مع ممدوحيهما.

ولعل النص المدحي الوحيد في شعر تأبط شراً[٢] يؤكد ما نذهب إليه من تشارك الكلمة والفعل في تأسيس القيم لكنه يؤكد أيضاً أن الشاعر من جهة أخرى يسقط القيم التي يحملها على ممدوحه الذي يمكن أن يشاركه فيها إذ أن ممدوحه، كما يبدو سيداً قبلياً لكن قيمه قيم صعلوك حقيقي، ولعل مردً ذلك إلى أن الصعلكة في حد ذاتها كانت تريد أن تؤكد ذاتها، نظاماً لقيم عليا مثالية لا مجرد ظاهرة اقتصادية اجتماعية كما تصورتها الدراسات.

هذه الملاحظة يمكن أن تصدق على القصائد المدحية الآتية بعد، من حيث كونها تصويراً للحياة كما ينبغي لها أن تكون لا كما هي في الواقع السكوني، لكن ليس معنى ذلك أن الشعر كان يمارس ازدواجاً رؤيوياً على عالمه بل على العكس لقد كان همه الأول البحث عن القيم الضرورية لحضارية إنسان العصر ويثبتها أو يضيف إليها حيثما رآها متعينة في الآخر، مدحاً، أو متعينة في ذاته أو انتمائه، فخراً، بمعنى أن الشاعر كان يؤكد دائماً انتماءه للقيم نفسها وليس لمن يحملها. لكن الذي حدث في الفترة المتأخرة من العصر أن الشعر أصبح يبحث عن أشخاص لا قيم وأصبح الشاعر يعلن انتماءه إلى الآخر نظاماً أو فرداً لا

---

(١) ديوانه، ٩٥-٩٧

(٢)شعره، ١١٥-١١٩.

إلى القيم نفسها ومن هنا نعثر على سر الاستقرار الذي انتاب الشعر الجاهلي[١] فالنابغة، والأعشى، وزهير ـ إلى حد ما ـ فضلاً عن لبيد هم الذين يمثلون هذه المرحلة المتأخرة.

وتعليل ذلك أن الوعي الحضاري الذي كونه الشعراء الأوائل انعكس في شكل فني حيث أصبح أحدهما يحيل إلى الآخر أي أنّ المرحلة الأولى تشير إلى توحد الوعي (الحضاري ـ الفني) لكن الذي حدث فيما بعد هو انفصام الوعيين ولذلك صار الشعر تقنيات تكاد تكون ثابتة وهنا فقط يمكن أن نوافق على ما طرحه الدارسون من وجود قالب فني للشعر. إذ أنه وليد هذه المرحلة من العصر ولا يصح على ما سبقه والدليل على ذلك التنويع الكبير في أشكال الشعر الجاهلي، مكوناتٍ موضوعيةً وتقنياتٍ فنيةً في المرحلة المبكرة منه.

لكن ما يوضح العلة الفاعلة في استقرار الشعر أكثر هو ما سبق أن وضحته في التمهيد عن تلك العلاقة والجدلية بين الحركية والسكونية فالأولى تأتي رد فعل متضاد مع سكونية واقعها الذي تنبثق منه لأجل تغييره ودفعه إلى الأمام من حركته الدائرية؛ المصير إلى الصيرورة. لكن الحركية نفسها حين تستنفد إمكاناتها لا تلبث أن تتحول هي، مرة أخرى، إلى المصير أي السكونية.

---

(١) يرى د . سيد حنفي حسنين أن الشعر الجاهلي مر بثلاث مراحل فنية ، مرحلة الطبع والتلقائية ويمثل قمتها امرؤ القيس ، ومرحلة الصنعة والاحتراف ويمثل قمتها زهير ، ومرحلة الجمود ويمثل قمتها لبيد ؛ ينظر ، الشعر الجاهلي ـ مراحله واتجاهاته الفنية ، ٢١-٢٢ ، والملاحظ أن الباحث تتبع تطور الشعر الجاهلي من منظور التأثر والتأثير الفني حسب بوصفه الفاعل الحقيقي للتطور ، وهذا المنظور إن صح يبقى ناقصاً لأنه لا يشير إلى تطور العناصر الجوهرية (الروحية تحديداً) التى تفعل في تطوير الفن الشعري .

والذي حدث أن صيرورة التاريخ الشعري للعصر الجاهلي قد توقفت بفعل ضيق المجال الحيوي لها، فالنظام الثأري لم يتغير، لا لأنّ الشعر الذي جاء تقاطعاً معه فشل في تغييره بل فشل في إيجاد بديل شامل له في بيئة كبيئته. هذا فضلاً عن أن النظام نفسه استطاع أن يتمثل القيم التي جاء بها الشعر وبذلك أفرغ الشعر من محتواه الوجودي (الوعي الذاتي) وحوله إلى أداة عادت لتفرض وجود النظام على الذات في ذاتيتها، فعادت مرة أخرى تدور على نفسها ولهذا نلاحظ أن الشعر أصبح تغنّباً بمآثر القبيلة وأمجادها (هذه النظرة المعهودة التي عُمِّمت على الشعر الجاهلي كله خطأً).

وإذا كان الشعراء الأوائل عينوا ذاتيتهم في ذواتهم ومارسوا انفتاحهم منها على الآخر أي الذوات الوجودية الأخرى فإن شعراء مثل النابغة والأعشى ولبيد قد تخلوا عن ذاتيتهم والذاوت الأخرى وعياً ووجوداً وتعينوا في النظام وانغلقوا عليه في أغلب الأحيان. لذلك نرى النابغة والأعشى تعيَّنا، مطلقاً، بممدوحيهما؛ ملوكاً وشيوخَ قبائل فيما تعين لبيد في النظام القبلي وجودياً، انتماء ووعياً، وفي معلقته ـ مثلاً ـ نراه يحلّ كل توتر وتأزم في ذاتيته ووجوده في بدايات القصيدة بالتعين في القبيلة في نهايات القصيدة وهنا فقط يكمن الاختلاف الجوهري بين هؤلاء الشعراء وبين من سبقهم كطرفة وامرئ القيس والشنفرى الذي يصر أحدهم حتى الموت على الدفاع عن ذاتيته ووعيها بوجه النظام ـ القبيلة.

«إن الشاعر الكبيرلكبير لأنه يسجل خطوة كبرى في تطور

المجتمع»[1] ومن هذا المنطلق يمكن أن نعيد النظر في (عظمة) هؤلاء الشعراء بعيداً عن مقاييس الفحولة الأصمعية، ونتساءل عن مدى فاعلية شعراء كلبيد والأعشى في تطوير المجتمع الجاهلي هذا إذا لم يكونوا هم المسؤولين عن جانب مهم من جموده، ونقارن بينه وبين شاعر كدويد بن زيد ـ مثلاً ـ أو أيِّ شاعر مغمور آخر لا في الوعي الفني ولكن في الوعي الحضاري والفاعلية. قد ينطوي هذا الحكم على الحط من قيمة الوعي الفني الذي تميّز به هؤلاء الشعراء من وجهة نظر كثير من الدارسين. لكن ما يبرره هنا هو التساؤل عن وظيفة هذا الوعي والدور الذي قام به، على الرغم من أن انفصامه عن الوعي الحضاري يحط من قيمته أساساً لأنه يفقده فاعليته الحقيقية، فإذا كان الشعراء الأوائل قد ابتكروا أشكالهم الشعرية (وعياً فنياً) انبثاقاً من وعيهم الحضاري المتطور من انفتاح ذاتيتهم على الآخر وخلقوا بذلك تاريخ العصر الشعري، فإن الشعراء المتأخرين قد استهلكوا هذا التاريخ وجردوه من فاعليته الأساسيه لذلك صار على الشاعر أن يقولب قصيدته من أجل غرضها وأصبحت مكونات القصيدة تفتقر إلى الفاعلية الحقيقية فيها أي مجرد غرض مسبوق بأحاديث هامشية عن الطلل والظعينة والناقة والثور وحمار الوحش والمرأة الغائبة... الخ. يجمع بينها حسن التخلص كما يقول البلاغيون بل ربما تخلت بعض القصائد عنه ولم يعد يهمها كون هذا التخلص حسناً أو سيئاً، ولعل ما يؤكد ذلك قصائد تضمها المتون الشعرية لكثير من الشعراء ابتداء من زهير الذي يفتتح

(١) الفن والتصور المادي للتاريخ ، جورج بليخانوف ، ٢٨ .

بعضاً من أهم قصائده، بالطلل أو النسيب تقليداً فنياً ثم يقطعه بالدخول إلى غرضه قطعاً(١) وأصبح ذلك أكثر وضوحاً عند الشعراء المتأخرين كقيس بن الخطيم مثلاً الذي يقطع مقدماته ليعلن انتماءه إلى أحساب وأنساب لا تعني فرديته وقيمها بقدر ما تعني النظام القبلي وقيمه(٢).

إذن جمود الشكل الشعري الجاهلي عند الشعراء ابتداءً من زهير مردَه إلى أنهم تلقّوا ـ سلبياً ـ (الإطار)(٣) الشعري الذي أنجزه الشعراء المتقدمون بحيث نظّم كل ما صدرعنهم من شعر بمعنى أنهم لم يستطيعوا أن يتفاعلوا مع هذا الإطار إيجابياً فيطوروه بالنظر إلى خضوعهم للمجتمع وتقاليده أي الوعي السكوني وتعيّنهم فيه بعكس السابقين عليهم الذين طوروا الإطار الذي تلقوه؛ البؤرة، ابتداءً من المهلهل لأنهم ـ ولذلك أهميته الفائقة ـ تعينوا بذاتيتهم المتميزة بالاستقلالية الرافضة لسلطة الوعي السكوني.

ولعل من المفيد التنبيه إلى أن استقرار الشعر في هذه الفترة وتحوله إلى قالب فني ثابت يمكن أن يعكس رؤية هؤلاء الشعراء للعالم، فالاستقرار الذي انتاب الوعي الحضاري بفعل عودة النظام القبلي إلى

---

(١) شعره، ق٣، ٤٥-٦١، ق٤، ٦٢-٧٧، ق٥، ٧٨-٨٩، ق٩، ١٠٠-١١٢، ق١٠، ١١٤، ق١٢، ١٤٧-١٥٢.

(٢) ديوانه، ق٤، ٣٢-٤٧، ق٥، ٥٢-٦٦، ق٧، ٧٩-٨٠، ق١٥، ١١١-١٢٤

(٣) يطرح د. مصطفى سويف فكرة الإطار باعتباره منظماً مكتسباً للإدراك والتذوق وأساساً ديناميأ لتنظيم الأفعال، المتلقاة منها والمصدرة، ويلاحظ أن هذا الإطار قد يكتسب طابع التكرار والجمود (العادة) ويتضح ذلك عند الخاضعين للتقاليد الاجتماعية خضوعاً تاماً.

الأسس النفسية للإبداع الفني، ١٦٢. ويمكن أن نستنتج من هذا أن الإطار يمتاز بالمرونة والفاعلية والإيجابية لدى الذين يمتازون باستقلالية ذواتهم وهواياتهم ويرى د. سويف أن نوعية الإطار الذي يتلقاه الشاعر تتحكم بعبقريته، م. ن، ١٦٥.

فرض سكونيته على الحياة انعكس في الشعر بصورة القالبية الثابتة، تقنياتٍ وموضوعات.

وأؤكد هنا أن فكرة القالب الفني التي استنتجها ابن قتيبة وعدّها سنة للشاعر الناجح، وتطورت فيما بعد إلى فكرة عمود الشعر، إنما هي وليدة شعر المرحلة المتأخرة من العصر الجاهلي ولا يصح مطلقاً أن تُعمّم على شعره كله. فقد ترك هذا التعميم آثاراً سلبية كثيرة على أهمية هذا الشعر وقيمته الفنية وعلى تطور الشعر العربي عامة، فضلاً عن آثاره السلبية على الدراسات التي تناولته.

وأوضح مثال على هذا ما سمي بنظرية النظم الشفوي للشعر الجاهلي التي طرحها بعض المستشرقين حديثاً(١). والتي يجد البحث ضرورة عرضها ومناقشتها ولو باختصار بالنظر إلى أهميتها في هذا المجال.

إن هذه النظرية تطبيق لنظرية ملمان باري وألبرت لورد التي استنتجاها من دراستهما للمشكلة الهومرية أو طريقة تأليف ملحمتي الإلياذة والأوديسة من خلال دراسة طريقة المغنيين أو المنشدين للشعر الملحمي اليوغسلافي باعتبارها نموذجاً حياً لتلك. وترى هذه النظرية أن هذا النوع من التأليف (شفوي) بمعنى أنه ذو تقاليد فنية خاصة تعتمد على فكرة وجود قالب صياغي، يمكّن المنشد من إعادة صياغة مادة الملاحم التي ينشدها وتغييرها استعاضة عن حفظها الذي يحتاج إلى

---

(١) مثل ، هايد جون دنس ، وجيمس مونرو ، ومايكل زويتلر ، ومايكل ماكدونلد ، وباحث عربي هو عبد المنعم خضر الزبيدي ، ينظر ، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، جيمس مونرو ، ٦ ، وقد اعتمد حسن البنا عز الدين على هذه النظرية فكرةً أساسية في دراسته الموسومة بـ (الكلمات والأشياء) .

جهد كبير؛ بإدراجه لأية فكرة يرغب بالتعبير عنها اعتماداً على صيغ جاهزة. بمعنى أن قدرة المنشد على التعبير قوامها القوالب الصياغية التي أخذها عن من سبقه لينظم موضوعاً مضافاً يخدم الظرف الذي هو فيه. فالأغنية الملحمية الشفوية شعر قصصي أُنشيء على نحو تطور على امتداد أجيال شتى بألسنة منشديه الأمِيين الذين يجهلون الكتابة. وفن المنشد يتكون من بناء أبيات أو أشطر منظومة مشابهة للنظم العام للملحمة عن طريق صيغ أو مجموعة من الكلمات تستخدم بالشروط النظمية نفسها للتعبير عن فكرة معينة (عن طريق قوالب لفظية)، والموضوعات أي الأحداث المكررة أو الفقرات الوصفية[1] وقد وجد المستشرقون أن تطبيق هذه النظرية على الشعر الجاهلي يمكن أن يكون ناجحاً استناداً إلى كثير من الأدلة الخارجية مثل شفوية الشعر الجاهلي باعتبار الأمية الغالبة، معززة بكل ما قيل عن نظرية الانتحال وارتباط الشعر بالغناء والارتجال ووجود الرواة. والأدلة الداخلية وهي القوالب الصياغية وتقنياتها مما نلاحظه في هذا الشعر من تراكيب وعبارات أو أبيات وأشطر تتكرر عند الشعراء المختلفين مثل (عفت الديار... لمن طلل... د ع ذا... وقد أغتدي... الخ) وغيرها من الجمل والتراكيب القصيرة أو الطويلة ذات القيمة المتساوية إيقاعياً وتركيبياً فضلاً عن الثيمات أو الموضوعات الثابتة التي تكثر في القصيدة.

وقد رأت ميرى. ك. بتيسون أن «هذه النظرية يمكن أن تنبذ في

---

(١) الوحدة البنيوية في الشعر ، ميرى كاترين بتيسون (مطبوع على الآلة الكاتبة) ، ٢٠ ، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ٢٦-٢٩ .

دراسة الشعر العربي» ، وقدمت إسناداً لذلك أدلة خارجية وداخلية أيضاً تتلخص في أن منشد القصص لا وجود له في التقليد الشعري العربي فهناك الشاعر المبدع والمشخص على أنه صانع الشعر، ثم يأتي الراوية ناقل الشعر، وإن تأليف القصيدة كان يلقى عناية كبيرة من الشعراء لا سيما ما عرف عن زهير وطريقته في النظم (الحوليات)، كما أن طول القصيدة محدود بالغاً ما بلغ ولا يحتاج الشاعر أو الراوية إلى جهد خارق في استظهارها كالحال مع الملحمة. أما التكرار الذي استندت عليه النظرية فليس وارداً أو شائعاً في الشعر العربي، فقد حافظ الشعراء على درجة عالية من أصالة التعبير في القصيدة وكرهوا التكرار. ولا يجد القارئ في القصيدة سوى القليل جداً من الأنماط المميزة للقوالب الصياغية للشعر الشفوي التي أوردها لورد[١].

لكن المشكلة التي تثيرها هذه النظرية لا يمكن أن تحلّ بهذه السطحية حتى لو أضفنا إليها الشك أو التحفظ الشديد على ما اعتمدته النظرية من أفكار حول ما يسمى بالارتجال (وإن كانت نتيجته قطعاً أو أراجيز قصيرة) وغنائية الشعر العربي أو تغني الشعراء به فضلاً عن خلطها بين السردي والشعري (الذاتي)، وبين وقائعية الأدب الملحمي الشفوي إغريقياً ويوغسلافياً ووقائعية الشعر العربي المختلفة تماماً.

فهذه النظرية ذات أبعاد أكثر أهمية وخطورة من مجرد الحكم بشفوية الشعر والبحث عن هذه الأبعاد يواجهنا مرة أخرى بتعالي العقلية

---

(١) الوحدة البنيوية في الشعر . ٢٠-٢٢ .

الاستشراقية الذي لم يستطع أبداً أن يحايث الشعر العربي ويتعمق في البنية الثقافية والاجتماعية له ليفهمه حق فهمه. وهو يتعمد الإصرار على فكرة البداوة ملغياً كل قيمة وفاعلية حضارية للشعر. وما زال المستشرقون وأغلب الدارسين لا يفرقون بين الشاعر والكائن (بالمعنى الفلسفي)، وبين الفكر الشعري والفكر القبلي فضلاً عن ذلك الحكم بتجانس المتن الشعري للعصر بمختلف مراحله أي اعتباره (جاهلياً) وكفى.

وإذا عدنا إلى الأساس المعرفي أو الفلسفي لفكرة النظرية الشفوية عند باري ولورد لرأينا مقدار السطحية التي مارسها جيمس مونرو (وغيره) في تطبيقهم لها حيث تناولوا منها أفكاراً قشرية جعلوها قالباً للشعر العربي وكانت نتيجة هذا أن أُلغيت كل قيمته الحضارية والفنية تماماً[١]

إن الأساس المعرفي لنظرية الشفوية كما طرحها باري ولورد يحرص على تبين الجدل الفعال بين الكتابة بوصفها قوة تعيد بناء الوعي والشفاهة من حيث كونها نقيضاً ثقافياً ونفسياً للكتابة[٢] وهذا الأساس يتبنى فكرة أن الكتابة قد تركت أثراً كبيراً على تطور وعي الإنسان بذاته ونمو هذا الوعي «ولعل العامل الجوهري في تحقق هذا النمو يكمن في تمثل الكتابة في وعي الإنسان وتحوله من ثم من مرحلة الشفاهة إلى

(١) قد لا تخرج عن هذا الحكم دراسة مايكل زويتلر مثلاً (التقليد الشفوي للشعر العربي الكلاسيكي) حيث طبق فيها أيضاً نظرية باري ولورد مع شيء من التطوير على الشعر الجاهلي . ينظر ، العرض الذي قدمه فاضل ثامر للدراسة في جريدة القادسية (العراق) ، العدد ٤٠٢٨ السنة ١٣ ، الاثنين ١٢تشرين الأول ١٩٩٢ .
(٢) الكلمات والأشياء ، حسن البنا عز الدين ، ١٢ .

مرحلة الكتابة وتقوم المرحلة الأولى داخل الوعي الإنساني بوصفها علامة على ثقافة أُسّها الاتصال بالطبيعة وبالآخر اتصالاً مباشراً، دون فصل تجريدي للذات عن العالم المحيط بها، في حين تعكس المرحلة الأخرى ثقافة تنفصل فيها الذات عن الطبيعة والآخر وتصبح أكثر انعكاساً على نفسها »[1]

وتأمل هذا الأساس يحيل إلى ما تميز به الفكر الغربي من مركزية كانت باعثة هذه النظرية، ذلك أن هذا الفكر تجاهل دائماً فكر الشعوب الأخرى وقلل من قيمته الحضارية. والمرحلة الكتابية، بماهيتها هذه، إنما هي صورة لتطور الفكر الغربي بالذات منذ الأغريق إلى العصر الحديث، هذا التطور الذي قام على فكرة الانفصال عن الآخر والطبيعة والتجرد عنهما من أجل السيطرة عليهما واستغلالهما. ولعل نجاح هذه الفكرة في السيطرة على الطبيعة هو الذي أوحى بلا حضارية الفكر الشفاهي الذي يقوم على التوحد بالطبيعة لكن ذلك لا يعني مطلقاً أن الفكر الشفاهي سلبي تماماً؛ إنه محض طريقة أخرى في إدراك العالم وهو فكر شعري يدرك ذاته وعالمه حدسياً.

وعلى الرغم من أن البحث لا يساوي بين المرحلتين من حيث قدرة كل منهما على بناء الوعي فإنه يتنبه إلى مسألة؛ فجدل الشفاهة ـ الكتابة في بناء الوعي يمكن أن يضيف إلى الأسباب التي ذكرت آنفاً لجمود الشعر سبباً آخر. فقد بينّت فيما سبق طبيعة الوعي الشعري وفاعليته الحضارية وكيف أن الشعر طور تقنياته من أجل هدف محدد،

(١) م . ن . ١٥٠ .

هو بناء الوعي على الرغم من ضيق مجاله (الإيكولوجي) الذي قيده بالروحية الشفاهية. لكن ينبغي النظر بعين الاعتبار إلى مدى تفوق الوعي الشعري قياساً على بدائية الظروف التي جابهته من جهة، وإلى شمولية هذا الوعي وفاعليته من جهة أخرى على الرغم مما يمكن أن يقال عن مدى تحقق هذه الفاعلية. وهنا نكتشف أن شفوية الشعر العربي من حيث الأساس المعرفي العميق لفكرة الشفوية يمكن أن تكون هي المسؤولة عن توقف استمرارية فاعليته في بناء الوعي.

إن التطبيق المخل لنظرية النظم الشفوي على الشعر الجاهلي والذي لم يع الأساس المعرفي للنظرية الأصل كما فعل مونرو، ذو انعكاس سلبي عميق على قيمته الفنية من حيث كون هذه القيمة وعياً فنياً منبثقاً عن وعي حضاري. ومن وجهة نظرها يصبح الشعر مجرد أغانٍ فلكلورية؛ صورة للوعي الجماعي السكوني (البدائي). ويمكن أن يكون موضوعاً للدراسات الأنثروبولوجية أو التاريخية... إلخ باستثناء الدراسة الأدبية. ولهذا يمكن ملاحظة مقدار الاستلاب الذي مارسه مونرو على فنية القصيدة فأصبحت مجرد صياغات مقولبة وألفاظ وتراكيب مكررة تصلح لكل قصيدة ولكل موضوع سواء على صعيد البيت المفرد أو البناء الكلي للقصيدة. وهنا تجب الإشارة إلى ملاحظة دقيقة هي أن مونرو اعتمد على المتون الشعرية لأربعة شعراء بصورة أساسية هم: امرؤ القيس وزهير والنابغة ولبيد، وفي ضوء النتائج التي توصل إليها البحث في تطور الشعر نجد أن أحكام مونرو ـ حتى لو سلمنا بها جدلاً ـ تبدو مبررة، فثلاثة من هؤلاء الشعراء يمثلون الجيل الذي استهلك الوعي الفني

والحضاري الذي كونه الشعراء المبدعون الأوائل.

على أية حال فإن نظرية النظم الشفوي في الشعر الجاهلي استمدت مقوماتها من فكرة القالب الفني الثابت التي غلّبتها الأحكام المبتسرة وعممتها على الشعر كله من غير انتباه إلى أن انفصال الوعي الشعري الفني عن الوعي الحضاري في الفترة المتأخرة من العصر هو الذي أنتج عدداً كبيراً من القصائد التي تبدو نسخاً من بعضها صياغة وثيمات، فهي إذن مرحلة في تطور الشعر ولا تمثله كله.

استنتاجاً عاماً من كل ما تقدم فإن الشعر الجاهلي مر بمراحل عديدة منذ تنبه الإنسان إلى إمكانية اللغة وقدرتها على استيعاب وعيه ووجوده الذاتيين مروراً بمرحلة تكوين البؤرة الأساسية للشعر والتأسيس للوعي الحضاري من خلال جدلية الوجود للموت ـ الوجود للحياة في أبسط صورها المنعكسة في الرثاء المباشر للذات. وامتازت بتنويعات فنية محدودة ومتناسبة مع ما قدمته، وما انبثقت عنه، من وعي.

أما المرحلة الأخرى التي مثلها أهم وأعظم الشعراء المبدعين فهي المرحلة التي تميزت بالنمو الكبير للوعي الحضاري والوعي الفني نمواً جدلياً متساوقاً أدّى وظيفته الفاعلة في تغيير البناء الثقافي الاجتماعي للعصر بإيجاد القيم اللازمة لذلك وتثبيتها. وبعد ذلك جاءت المرحلة التالية التي تميزت باستقرار الشعر فاعليةً حضارية وقيمةً فنية وذلك بفعل عودة النظام القبلي للسيطرة بوصفه النظام الممكن الوحيد في بيئة كبيئته.

# الفصل الثاني

# حركية الشكل الشعري الجاهلي

### آ- المبحث الأول- حركية التشكيل الشعري:

يهدف هذا المبحث ـ تأسيساً على فكرة اللغوية ـ إلى دراسة ماهية الشكل الشعري الجاهلي، دراسة تطبيقية. بتحديد ماهية عناصره التشكيلية أولاً وفاعليتها في تكوينه بوصفه تجسيداً للوعي الشعري ثانياً. بمعنى أن ما أريده، هنا، هو العثور على وظيفية عناصر التشكيل، ضمن الشكل الشعري، بما هو كذلك، مركزاً على أن هذه الوظيفة نابعة من شمولية الوعي الشعري وفاعليته، باعتبار أن الوعي هو البنية العميقة التي تدل عليها العناصر التشكيلية ضمن إطار الشكل.

وقبل ذلك لا بد من تحديد موقف واضح من بعض المفاهيم التي تمس جوهر هذا الهدف مثل مفهوم البناء الفني والعناصر التي يتكون منها، ثم مفهوم الوحدة في القصيدة (الجاهلية بالذات)، فأول هذه المفاهيم (البناء الفني) الذي لقي اهتمام الدراسين الفريد قديماً وحديثاً؛ اختلفت الآراء في تحديد ماهيته إلى الدرجة التي لم يستطع أحد الباحثين أن يخرج منها إلاّ بنتائج حذرة وعامة(١)، لا تغني أي باحث، ولعل مردّ ذلك

---

(١) ينظر: البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث، مرشد حمد الزبيدي، (رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية). التمهيد ١٠-٢٩، حيث يستعرض المفهوم استعراضاً شاملاً.

إلى أن كل قصيدة تكاد تتميز ببناء خاص بها؛ أنها وجود فني مستقل، أو قائم بذاته، وما قد يصدق عليها ـ حصراً ـ قد لا يصدق على غيرها بالضرورة، هذا فضلاً عن أن اختلاف المناهج التي يعتمد عليها الدارسون كثيراً ما يكون المسؤول عن اختلافهم في تحديد ماهية البناء الفني، فلكل منهج مفهومه الخاص به ومن الصعب التوفيق بين هذه المناهج للخروج بنتيجة قاطعة.

وهذه المشكلة انعكست على ما يتكون منه البناء الفني، أي عناصره التشكيلية فكانت هذه العناصر، تزيد أو تنقص أو تتغير من باحث إلى آخر، وتشتمل على اللغة والفكرة والمعنى والعاطفة والخيال والصورة والإيقاع[١]...، وهي اختلافات تعود إلى تلك النزعة التجزيئية التي يمكن ملاحظتها في دراسات كثيرة، حيث تفصل بين هذه العناصر قسراً، ولا تستطيع أن تعي كلية النص الشعري.

وأما المفهوم الآخر، فهو مفهوم الوحدة في القصيدة، وقد تميز هو الآخر، باختلافات كبيرة، منذ نقل ـ بوصفه مفهوماً نقدياً طرحته الشعرية الآرسطية في مجال الشعر المسرحي ـ إلى مجال الشعر الغنائي، ثم انتقل إلى النقد العربي الحديث تأثراً بشتى المذاهب النقدية الغربية. على الرغم من معرفة النقد العربي القديم بصورة ما منه[٢].

وقد حاول كثير من الباحثين تطبيق هذا المفهوم المختلف فيه على القصيدة الجاهلية فاختلفوا في ذلك أيضاً، بين مؤيد لوجود الوحدة فيها،

(١) ينظر م . ن ، ٣١ وما بعدها .

(٢) بناء القصيدة العربية ، د . يوسف حسين بكار ، ٢٦٧ وما بعدها .

وبين معارض، أو واقف موقفاً وسطاً[١]، ويبدو كل من هؤلاء وأولئك، ذا تفسير خاص به لهذه الوحدة ولذلك تعددت أسماؤها فهي عضوية أو موضوعية، أو معنوية أو حيوية أو نفسية أو فنية... إلخ بل ربما صح أن يقال إن فهمهم للمفهوم الغربي بعامة بقي قاصراً، وطبقوه مع ذلك على واقع فني مختلف كلياً.

وأيا ما تكن هذه الاختلافات، فليس من هم البحث أن يقف مع أحدها، أو ضده ذلك أنه ربما استقل برؤيته لهذه المفاهيم، مرتكزاً على فكرة اللغوية، فالبناء الفني وعناصره، ووحدته تندرج كلها من وجهة نظر البحث وتتحد في هذه اللغوية وقد أشرت ـ آنفاً ـ إلى أن الشكل الشعري كل علاقي تتحد فيه الأجزاء فيكونها وتكونه في آن، وهذا معناه أن لغوية الشكل تجعله يتميز بالحركية (أو الديناميكية)، أي القدرة على التكامل مع ذاته انبثاقاً من كليته.

إن فكرة اللغوية تنطوي على المقوم الأساس لحركية الشكل، وهو المقصدية التي تمارس دوراً مزدوجاً في تشكيل أي نص شعري وتوصيله؛ يقول د. محمد مفتاح: «المقصدية... منطلق الدينامية»[٢] فهي ـ إذن ـ ما يحدد الشكل تشكيلاً ودلالة، ولكن ينبغي التنبيه إلى وجوب الاستعاضة عنها بما هو أوسع منها، وأكثر شمولية، وهو الوعي الشعري. ذلك أن الشعر لا يقصد؛ أنه يعي ذاته ويمنحها شكلاً، ومن هنا سيتبنى البحث مفهوم الشكل الشعري ـ استناداً إلى ما تقدم في المدخل

(١) البناء الفني للقصيدة، ١٠٠-١٠٨.

(٢) دينامية النص، محمد مفتاح، ٣٩.

عن ماهيته ـ بديلاً عن مفهوم البناء الفني، ومعنى هذا استبدال (اللغة) أو اللغوية بكل ما عرف من مكوناته، أو عناصره لكن ينبغي أخذ إشارية اللغة بعين الاعتبار الأمر الذي يؤدي إلى تقسيم اللغوية إلى طرفيها المتقابلين المتفاعلين، الاقتصاد الشعري والصورة الشعرية على الرغم من أن الإشارية لا تبيح هذا التقسيم، لكن ذلك سيأتي لغرض إجرائي حسب.

### آ. حركية الاقتصاد الشعري:

يعرف الاقتصاد اللغوي بأنه «ترتيب العناصر اللغوية على نمط يسهّل عملية التواصل اللغوي»[1]، ويمكن ملاحظة الأثر الجذري للمقصدية وتحكمها بالاقتصاد اللغوي، فمنجز اللغة عادة ما يرتب كلامه في تراكيب معينة مرتبطة بما يريد أن ينجزه، واقعياً، بالفعل اللغوي، وبماهيته التأثيرية.

ولما كان الشعر لغة تعبيرية تأثيرية، في آن، ونتاج وعي أكثر شمولية من المقصدية، فإن اقتصاده يتميز بدقّة أكثر في ترتيبِ ما يريد التعبير به/ عنه. بمعنى أن بنية الشكل الكلية تتحدد انبثاقاً من البنى الجزئية الصغيرة فيه، ذات الوجود المقصود والفاعل في تأدية الغرض العام للشكل. ولا ينبغي هنا فهم الغرض ذلك الفهم التقليدي الشائع؛ إنه الدلالة العميقة للشكل باعتباره تجسيداً للوعي، الأمر الذي يعني انطواءه على (الوحدة) لا باعتبارها ظاهرة أو صفة، بل بما هي هو ذاته.

---

(١) الألسنية، ٥٩.

وعلى هذا فإن (النظم) ـ بمعنى أوسع من المعنى الذي طرحه عبد القاهر الجرجاني ـ هو ما نعنيه بالاقتصاد الشعري. أي إقامة علاقات واضحة محددة (منتظمة) بين البنى الجزئية (الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية) بما هي جزئيات من بنية كلية هي الشكل الشعري.

إن الشاعر ـ حتى لو كان قديماً ـ ينتقي من المعجم اللغوي (الذي يمثل اللغة ـ بما هي وعي ـ في حالة السكون) مفردات (إشارات) وينظمها في سياقات محددة ويقيم بينها علاقات تنظيمية، مستغلاً إبداعية اللغة وتحوليتها، ليسبغ على العالم إدراكاً جديداً، هو إدراكه بالذات، أي أن النظم هو فاعلية للوعي الشعري. وبهذا نفهم لماذا كان النظم هو ما يؤلف شعرية الشعر، استناداً إلى مفهوم التغيير الرشدي (إخراج القول غير مخرج العادة)، فالتقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف... إلخ تغييرات تركيبية أو نظمية، حققها الوعي الشعري لغرض تواصلي معين ومقصود، ذلك أن الشاعر ـ بلغته التعبيرية التأثيرية ـ لا يهدف إلى إفهام المتلقي، حسب، بل يحرص على (إثارة شكل خاص من الفهم لديه)[1].

إن العلاقات التنظيمية المحددة التي يحرص عليها النظم، ما هي إلاّ البنية الإيقاعية التي تتضمن البنى الجزئية اللغوية المنظمة في إطار الشكل الشعري. لكن المقصود بالبنية الإيقاعية، ليس النظام التكراري المجرد (زمنياً)، حسب، بل التعيين الفعلي للتركيب بجزيئاته داخل هذا النظام، ودلالة هذا التعيين. وهنا نعثر على الوظيفة الحقيقية للبنية

---

(١) بنية اللغة الشعرية، ٩٥.

الإيقـاعـيـة، وضـرورة وجـودها فـي الشـعـر عـامـة، بعـيـداً عـن الأحكام الانطباعية السائدة.

يقول هيجل: «إن الإعداد الفني لهذا العنصر الحسي (النظم) ينقلنا حالاً إلى... ميدان آخر لا يمكن طرقه إلاّ بعد مغادرة ميدان النثر النظري والعملي للحياة والوعي العاديين، وإلاّ بعد أن يكون الشاعر قد اضطر إلى التحرك خارج حدود اللغة العادية، وإلى المواءمة بين غرضه، وبين متطلبات الفن ومقتضياته»[1]. وهذا الرأي يقودنا ـ على الرغم من التعميم الذي يميزه ـ إلى أن الوظيفة الحقيقية للبنية الإيقاعية التي تعادل النظم، هي ـ بالضبط ـ تنظيم المعنى شعرياً، بما هي فاعلية للوعي الشعري ولتوضيح ذلك ينبغي الرجوع إلى لغوية الشعر.

إن اللغة ـ أساساً ـ تصويت دال، يتكون من نوى صوتية (هي الصوامت والصوائت القصيرة والطويلة) تمتزج فيما بينها لتكون ما يسمى بالنسج المقطعي للغة، الذي يكون المفردات، ولنلاحظ أن امتزاج هذه النوى يكون أيضاً البنية الإيقاعية العامة للغة بوجهيها الخارجي الصوتي المتعين، والداخلي المجرد (الزمني) استناداً إلى ما تتميز به اللغة من ازدواجية التنظيم وزمنية النطق.

وتركيبياً، فإن اللغة المؤسسة التي تتوازى مع خارجها دائماً، لا تهتم بالبنية الإيقاعية، بوجهيها، لذاتها، مطلقاً، أما اللغة الشعرية التي يهتم اقتصادها بالتنظيم الداخلي، فإن بنيتها الإيقاعية انعكاس لإعادة تأسيس المعنى الذي تقوم به هذه اللغة بفعل وعيها، وهذا يؤدي

---

(١) فن الشعر، ج١، ٧٦.

إلى تكوين نوع من النمطية المنظمة، ذات وجهين، خارجي متعين في المفردات والتراكيب، وداخلي مجرد هو ما يسمى بالوزن[١].

إذن، وظيفة البنية الإيقاعية ـ استنتاجاً ـ نابعة من وظيفة الشعر ـ بما هو وعي ـ أي تأسيس معنى جديد للوجود في العالم عبر إقامة علاقات تنظيمية بين موجوداته (التي تمثلها الإشارات اللغوية) تركيبياً ودلالياً. وهذا ينبه إلى وظيفة أخرى لهذه البنية، من منظور فلسفي، فالتنظيم الذي تتصف به البنية الإيقاعية، وليد العلاقة الجدلية بين الوعي والنظم من حيث أن كلا منهما يكشف الآخر ويمنحه شكلاً، أي أن البنية الإيقاعية هي الشكل المتعين للوعي بالعالم. وفيها تمتزج إشارية اللغة بحسيتها أو قوامها الصوتي ـ الزمني، ويمتزج الوعي بها بالوعي بالعالم.

وبما أن هذا الوعي، لا يكتسب أهميته (فنياً وحضارياً) إلا إذا تعين في شكل يحقق فاعليته في تحرير الذات/ الآخر ـ الطبيعة، من سلطة الوعي السكوني فإن صفة التنظيم التي تميزه هي هذه الفاعلية، من حيث كونها نقيضاً لفوضى الواقع السكوني. إن الوعي الشعري إذ ينظم ذاته/ عالمه، فإنه يدلل على تفاعله الإيجابي معه، وإنجازه لذاته فيه، وهذا يعني أنه ينقل إلى متلقيه ذلك، ويحثه عليه، وهذه هي الوظيفة الأخرى للبنية الإيقاعية؛ توحيد وعي المتلقي بالوعي الشعري. إن برجسون يرى أن الإيقاع يوحد المتلقي مع الشاعر في عالم شعوري

(١) شاع بين دارسي موسيقى الشعر أن الوزن هو الموسيقى الخارجية ، وإن الإيقاع الذي يتألف من تناغم الأصوات ـ بما هي أصوات ـ والتراكيب هو الموسيقى الداخلية . والصحيح هو العكس ، بالنظر إلى أن الأول خفي مجرد ، والثاني ظاهر متعين .

واحد[1] وهذا معناه أن للبنية الإيقاعية فاعلية جوهرية في عملية التذاوت التي يؤديها الشعر.

إن البنية الإيقاعية للشعر ـ بما هي فاعلية للوعي ـ تعكس أيضاً فكرة الزمان في الوعي، من حيث أن الشعر هو أحد الفنون الإيقاعية التي جوهرها الزمان والحركة[2] وهذه هي الوظيفة الأخرى للبنية الإيقاعية، إنها تمثل رؤية الشاعر لعالمه، ولكن على أساس الزمان، إنها فكرة الزمان المتجسدة في لغوية الشكل الشعري تشكيلياً.

### ب. حركية الصورة الشعرية:

اتضح مما سبق أن النظم ذو وظيفة جوهرية في الشكل الشعري، بما هو خلق للعلاقات التنظيمية بين الدوالّ. لكن هذه العلاقات، لا توجد، ولا يمكن أن توجد إلا إذا صدرت عن علاقات من النوع نفسه بين المدلولات (استناداً إلى إشارية اللغة).

ولما كان أي مدلول عبارة عن الفكرة التي يرمز إليها الدالّ، فهو بالضبط تصور أو صورة ذهنية، والحق أن الصورة بهذا الفهم ذات أثر عميق على تعامل الفكر مع العالم «إننا نفترض مجموعة من الصور عند الاعتقاد بالعالم المادي»[3]، إذ أن إدراك وجود الأشياء وعلاقتنا بها يتم عبر استبدالها بصور لها في الذهن ثم رصد العلاقات بينها.

وعلى هذا فإن كل ما هو لغوي، هو (صوري) في آن، ومن هنا

---

(١) الأسس الفنية للإبداع الفني، ٢١١.

(٢) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، ج٢، ١٦٥.

(٣) اللغة في الأدب الحديث، جاكوب كورك، ٢٢٧.

كانت الميزة التحولية للغة التي أشرت إلى جوهريتها في الشعر. إن النظم أو الاقتصاد الشعري هو نظم صوري؛ إن الشاعر يعتمد على الصور التي أدركها من قبل (عبر إشارية اللغة) وينظمها من جديد، أي ينشيء بينها علاقات لم تكن معروفة من قبل، ليعبر عن إدراكه الجديد لعالمه، وينقله في الوقت ذاته إلى المتلقي الذي يشترك معه في إدراك متشابه لإشارية اللغة، قبل الشعر.

إذن ، الشكل الشعري ما هو إلاّ صورة كلية وثيقة الارتباط بلغويته، وينبغي التأكيد على هذه اللغوية دائماً، إن كثيراً من الباحثين في الصورة الشعرية، يعترف بدءاً بهذه اللغوية[١] لكنه لا يلبث أن ينساها ، الأمر الذي سبب الكثير من الخلط والتفريع والتقسيم في تسمية الصورة وفي أنواعها وأشكالها... إلخ، إن تجاهل لغوية الصورة يؤدي حتماً إلى عدم التمييز بين ما هو شعري أو لغوي، وبين ما هو واقعي موضوعي.

إن لغوية الصورة تعني أنها لا تنحصر في التشبيهات والمجازات والاستعارات... ـ تحديداً ـ فكل ما هو شعري هو مجازي أو استعاري ـ بالمعنى العام ـ ولكن الاختلاف ـ حسب ـ في نوعية العلاقة بين التراكيب اللغوية المكونة للصورة، والمعيار النقدي الذي يتحكم في هذه

---

(١) ينظر ، تعريف الصورة الشعرية في :

الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، ٣ .

الصورة الشعرية ، سي . دي . لويس ، ٢١ .

الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، د . صالح أبو أصبع ، ٣١ .

وينظر أيضاً ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د . عبد القادر الرباعي ، ٢٣ .

الصورة في شعر بشار بن برد ، د . عبد الفتاح صالح نافع ، ٥٢ .

العلاقة، ومن هنا سنرصد الوظيفة التي تؤديها الصورة في الشكل الشعري.

لقد أشرت ـ آنفاً ـ إلى أن الشكل الشعري هو رؤية للواقع، ووعي به، في مقابل اللغة المؤسسة التي هي صورة مستنسخة للواقع، تعتمد على المفاهيم والقضايا (المنطقية). ومنطقيتها هذه تعبير عن توازيها مع واقعها. لكن الشكل الشعري يستبعد هذه المنطقية تماماً، إنه (يرى) واقعه في (الصورة) التي تشوه تلك العلاقات الآلية بين المفاهيم التي تكون كل قضية، من جهة، وبين القضايا من جهة أخرى، ووفقاً لما يريد الشاعر أن يقدمه من إدراك شعري (ذاتي/ رؤيوي ) للواقع. وهذا التشويه يهدف إلى مناهضة عملية الإدراك الآلي، كما قال الشكلانيون، وخلق إدراك جديد، شعري ـ تحديداً ـ إن جوهر الصورة ـ يقول هيدجر ـ هو أنها تجعلنا نرى شيئاً ما، إن الصورة الشعرية ترينا العالم اليومي، ولكنها تريه لنا غريباً، إنها (ترينا اللا مرئي)[1]، وهذا اللا مرئي هو (المعنى) الذي يعيه الشاعر للوجود في العالم، أو هو وعيه بالعالم، وعليه، «فليس ما في الشعر من استعارات وغيرها من صور البيان وضروب البديع بالزينة التي تضاف إلى التراكيب، بل هي المادة الشعرية يفجرها الشاعر من اللغة»[2] نفسها، ومن هنا يمكن اعتبار لغوية الشعرلغوية رمزية، وصورها رمزية أيضاً، يتكثف فيها الوعي الشعري في شموليته ويتخذها شكلاً يتعين فيه، إن الشكل ـ الصورة، يتحرك

(١) (مقال) ـ هايدغر والشعر، ميشيل هار، (مجلة) ـ فكر وفن، العدد ٤٧، السنة ٢٥/ ١٩٨٨، ١٢-١٣.

(٢) الشعر واللغة، د. لطفي عبد البديع، ٩٢

ابتداء من جزيئاته اللغوية، لكن بما هي جزء من تركيبه الكلي. وهذا يعني أن لغوية الصورة ـ إذن ـ توضح وظيفتها البنائية في الشكل الشعري. بالطريقة ذاتها التي اتضحت بها الوظيفة البنائية للاقتصاد الشعري، وتشابه حركيتها، من حيث أن اللغة الشعرية (اقتصاداً وصورة) شكل الوعي الشعري.

لكن أهمية الصورة وظيفياً تتحدد من علاقتها بالمكان بما هو فكرة مجردة، وليس بما هو أشياء محسوسة لأن هذه الأشياء هي متمكنات. فذهنية الصورة تعنى أنها تتكون من العلاقات بين صور المتمكنات؛ والوعي الشعري لا يعي الأشياء بما هي أشياء، إنه يعي العلاقات بينها لأنه وعي حدسي. فالشكل الشعري هو فكرة المكان المتجسدة في اللغة، تماماً مثلما كانت فكرة الزمان المتجسدة في اللغة. من حيث أن الوجود ـ أي وجود ـ مشروط أساساً بالزمان والمكان.

لكن ينبغي التأكيد على أن (الزمان/ المكان) يوجدان في الشعر في إطار جدلية تجمعهما في إطار الوعي الشعري حسب. ذلك أن الشعر نقيض للوجود المشروط بالزمان والمكان، لأنه شعر. ولذلك فإن له فكرته عنهما، المستقلة عن فكرة الوعي السكوني وحياة الكينونة عنهما.

إن جدلية فكرة الزمان/ المكان في الوعي الشعري، تعني أن التشكيل الشعري هو تشكيل (حركي)[1] ـ استناداً إلى ما أوضحته في

---

(١) يذهب عز الدين اسماعيل إلى أن التشكيل الشعري تشكيلان زماني ومكاني، (ينظر التفسير النفسي للأدب، ٥٢ وما بعدها) وكذلك عبد القادر الرباعي (ينظر، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، سنة ١٩٨٤، ص٥٥ وما بعدها) وفي إطار رؤية البحث لفكرة الحركة، فإن هذا الفصل غير صحيح.

التمهيد من أن فكرة الحركة فكرة زمانية/ مكانية ـ.

إن التشكيل الحركي يعني أن الشعر ليس تشكيلاً زمانياً، صوتياً كالموسيقى، ولا تشكيلاً مكانياً بصرياً كالرسم والنحت، إنه مركب منهما إلى الدرجة التي لا يشبههما مطلقاً، وهو الأمر الذي جعل هيجل يرى الشعر أكمل الفنون[1]، لأنه يستطيع أن يسمو بالموسيقى والفنون التشكيلية إلى مستوى أعلى من التعبير، عما هو روحي بحت في شكل واضح.

التشكيل الحركي ـ إذن ـ فكرة عن الزمان ـ المكان، في الوعي الشعري، ومن هنا، فإن الشكل الشعري يتشكل حركياً بما هو التحقق العيني للوعي، الذي يعي وجوده في العالم، أو يعي ذاته وعالمه، وبهذا الفهم فإن كل ما موجود من عناصر تشكيلية في أي شكل شعري إنما تمثل فاعلية الوعي المتنامية التي ترمز إليه.

إن كل ما تقدم ـ والذي حاولت تكثيفه قدر المستطاع ـ سيكون المرتكز الأساس الذي سيعتمد عليه هذا البحث في دراسة الشكل الشعري الجاهلي تطبيقياً، للنظر في كيفية تشكيل الشاعر الجاهلي لقصيدته حركياً.

يمكن أن نلاحظ أنّ القصيدة الجاهلية تنبثق دائماً من بؤرة تتكشف فيها الحركة بمعناها العام. وتتميز هذه البؤرة بطابع جدلي يجمع بين

---

(١) فن الشعر، ج١، ٧.

متناقضات مختلفة ويبقى واضحاً في القصيدة كلها، بل يمكن التأكيد على أن هذه البؤرة ـ التي تشكل الأبيات الأولى من القصيدة ـ هي المحرك الأساس لوجود القصيدة، انبثاقاً ونمواً على صعيد التشكيل.

وتتضمن هذه البؤرة ذلك التوتر الحاد الذي يميز المركب الجدلي الجامع بين النقيضين المتحركين (العدم ـ الوجود) ويوجدهما معاً، فيعطي كلا منهما فاعليته. ولعل أهم ما تتمثل فيه هذه البؤرة بوضوح كبير هو (الطلل) من حيث كونه متضمناً للتوتر الحركي (الزماني/ المكاني) الحاد بما أنه «مكان وزمان؛ مكان يحتوي على الزمن مكثفاً، وزمان متمثل في تثبيتات مكانية»[1].

لكن الذي أوجد الطلل في الشكل الشعري، هو الوعي الشعري ومن هنا، فإن الطلل يرمز إلى نقيض هذا الوعي، أي الوعي السكوني، ويمثل حركة نقيضة أيضاً لحركته، ولذلك فإن الوعي الشعري يوجد ذاته (الشعرية) بإزاء هذا الوعي السكوني، في صورة الشاعر الذي يقف على الطلل، فبؤرة الطلل إذن تحتوي وجودين وجود الطلل، ووجود الذات الشعرية. وعلى هذا الأساس يبدأ تشكل القصيدة حركياً لأن الطابع الجدلي للبؤرة الأساسية فيها يعني تضمنها لبؤرتين هما، بؤرة الطلل وبؤرة الذات الشعرية.

إن بؤرة الطلل تتميز بصفات تكاد تكون موحدة ومتشابهة كما (يراها) الوعي الشعري، ولعل أهم هذه الصفات هي (الاندثار) التي

(١) الكلمات والأشياء، د. حسن البنا عز الدين، ١٠٥.

تشكل وحدة دلالية عامة تنتمي إليها صفات كثيرة مثل العفاء[١]، والاندراس[٢]، والاقفرار[٣]، البلى[٤]، التغير[٥]، والمجهولية[٦]... وغيرها، وهي شائعة.

إن الطلل - بصفاته هذه - ما هو إلا رمز للجماعة، إن غياب الجماعة يساوي حضور الطلل، فالاندثار - إذن - ليس صفة للطلل، إنه صفة للجماعة الراحلة أو صفة الوعي الجماعي، وإذا كان رحيل الجماعة المستمر لا يخلف إلا المزيد من الأطلال، في دورة لا نهاية لها، فإن هذه الدورة ما هي إلاّ معادل موضوعي لدورة الوعي الجماعي على نفسه باستمرار.

والشاعر يعي أن اندثار الطلل/ الجماعة/ الوعي الجماعي، سببه

---

(١) (مثلاً) . ديوان امرئ القيس . ٢٣٧ ، ٢٨٨ ، ٢٩٣ . ديوان الحارث بن حلزة . ١٨ . ديوان عبيد بن الأبرص . ١٠١ . ديوان بشر بن أبي خازم . ١٣ . المفضليات (المرقش الأكبر) . ٤٧٠ . قصائد جاهلية نادرة (حاجز بن عوف) . ٧٥ . شعر زهير . ٤٥ . ديوان النابغة . ٣٠ . ديوان ابن مقبل . ١٨٩ . ٢٣٩ .

(٢) (مثلاً) . ديوان امرئ القيس . ٢٥٥ . ديوان عبيد بن الأبرص . ١١٥ ، ٦٧ . ديوان طرفة . ٧٤ . ديوان العباس بن مرداس . ٦٨ . المفضليات (المرقش الأكبر) ٤٦٢ . قصائد جاهلية نادرة (عبدالله بن سليم الأزدي) . ٢٠٠ .

(٣) (مثلاً) . ديوان عبيد بن الأبرص . ١٠ ، ٩٥ . ديوان ابن مقبل . ١٠٢ . المفضليات (المرقش الأصغر) . ٥٠٤ . قصائد جاهلية نادرة (زهير بن مسعود الضبي) . ٩١ .

(٤) (مثلاً) . ديوان النابغة . ١٤٩ . شعر ابن شأس الأسدي . ٢٥ . الأصمعيات (ضابي بن الحارث البرجمي) . ١٧٩ .

(٥) (مثلاً) . ديوان عبيد بن الأبرص . ١٣٢ . ديوان بشر بن أبي خازم . ٢٠ .

(٦) توحي بها صعوبة تعرف الشاعر على الطلل . وتعبر عنها مفردات مثل (التوهم) . ينظر (مثلاً) ديوان عنترة . ١٨٢ . شعر زهير . ١٠ . كما توحي بها تعابير أخرى مثل هل عرفت . أتعرف . ... إلخ . ينظر . ديوان طرفة . ١١٩ . ديوان عدي بن زيد العبادي . ١٠٢ . ديوان عمرو بن قميئة . ٥٠ . شعر عمر بن شأس . ٢٩ . ٥١ . ديوان ابن مقبل . ١٠٢ . قصائد جاهلية نادرة (زهير بن مسعود الضبي) . ٨٧ . م . ن . (عبيد بن عبد العزى السلامي) . ٢٩ . م . ن . (عبدالله بن ثور) . ١٥٤ .

الخضـوع للزمن الدائري المطلق، فكثيـر من الشعـراء، يجعل الاندثار نتيجة لمرور الزمن، يقول امرؤ القيس[1]:

قفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وعِرفانِ ورسمٍ عــفْت آياتُه منذ أزمــانِ
أتت حِجَجٌ بعدي عليها فأصبحتْ كـخطِّ زَبُورٍ في مـصـاحِفِ رُهبـانِ

ويقول عبيد[2]:

تغــيَّــرتِ الديارُ بِذي الدَّفينِ فــأودية اللِّوى فــرمــال لِينَ
فَـــخَــرْجَيْ ذِرْوةٍ فَلِوَى ذِيالٍ يُعَـــفِّي آيَهُ مَــــرُّ السِّنينِ

ويقول بشر بن أبي خازم[3]:

تَجَـرَّمَ منْ بَعْـدِ عَـهْـدي بِهـا سنونٌ تعـفِّـيـهِ عـامـاً فـعـامـا

وغير أولئك كثير من الشعراء[4] الذين يرون ذلك عبر مفردات مثل الأيام، الليالي الدهر، القدم،...، الخ.

إن هذا الخضـوع للزمن الدائري يتمـثل في سطوة الظواهر المناخيـة المتعاقبة على الطلل دورياً؛ إن الطلل ليعفو ويندثر لأنه بلا زمن، أعني أنه من حيث كونه رمزاً للوعي الجماعي، لا يعي فكرة عن الزمن، أي لا

---

(١) ديوانه، ٨٩.
(٢) ديوانه، ١٣٢.
(٣) ديوانه، ١٨٦.
(٤) (مثلاً) شعر زهير، ١١٤، ١٤٧، ١٩٢، ٢٧٨، ديوان عدي بن زيد العبادي، ٧٣، ديوان ابن مقبل، ٢٣٥، ديوان النابغة، ١٤، ١٢٥، ديوان الحطيئة، ٧٣، ديوان لبيد، ١١٨، شعر عمرو بن شأس، ٢٥، ٤٩، ديوان جران العود النميري، ٦٦، ديوان امرئ القيس، ٢٧، ٢٣٩.

يعي ذاته في الزمن، لأنه وعي سكوني خاضع، وهكذا فإن الزمن الخارجي يصبح مطلقاً في حين يكون الطلل/ الوعي نسبياً إزاءه وهامشياً.

وحضور الطلل بماهيته هذه في القصيدة هو الذي يجعله فاعلاً للتوتر الحركي الحاد الذي تتشكل منه القصيدة انبثاقاً، ذلك أن الشعر يعي ذاته، ويعي الطلل في رمزيته، فالتوتر إذن كائن بين وعيين وزمنين، وعي نسبي الوجود (بلا زمن) إزاء الزمن الخارجي المطلق، ووعي مطلق الوجود بزمن مطلق هو الزمن الوجودي أو زمن الآن المطلق، وهو زمن الذات الشعرية.

ولأن هذا التوتر كائن بين وعيين سكوني، وحركي، فإنه يستمر ويتصاعد ـ مشكلاً القصيدة ـ والشاعر لا يحل هذا التوتر، إن ثمة قطيعة بين هذين الوعيين، لا تبيح الحل إلاّ بتصعيده.

إن الشاعر يعي حقيقة كل هذا الاندثار الذي يراه في الطلل، عدم استجابة الوعي السكوني لحركية وعيه، فعمرو بن قميئة يرى أن اندثار الطلل، نتيجة لرحيله هو ـ القطيعة[1]:

غَشِيتُ منازلاً من آلِ هِندٍ قِفاراً بُدِّلَتْ بَعدي عِفيًّا

وكذلك أوس بن حجر[2]:

تَنَكَّر بَعدي مِنْ أميمةَ صائفُ

(١) ديوانه، ٦٢.

(٢) ديوانه، ٦٣.

فهذه المفردة (بعدي)، تؤشر حقيقة مهمة: إن الوعي الشعري يرى نفسه باقياً دائماً، بإزاء اندثار الطلل وزواله، وهذا الدوام/ الزوال متأت من الفاعلية/ اللا فاعلية ولهذا السبب نفسه نرى الشعراء يعاودون الاتصال بالطلل، ليس لأجل التوحد فيه أو الانتماء إلى وعيه، بل على العكس تماماً، حثه على الانتماء إلى وعيهم، لأن ذلك هو السبيل الوحيد لإنقاذه من الاندثار. إن الشاعر يشعر بمسؤولية وجودية تجاه الطلل، ومن هنا جاءت تلك المأساوية التي تميز الوقفة الطللية، لكن لننتبه إلى أن الشاعر يبدو حزيناً مهموماً، لكنه لا يبدو نادماً أبداً.

ولعل ما يؤيد ذلك موضوعة (الظعائن) التي تقترن بفكرة الطلل في القصيدة الجاهلية اقتراناً مباشراً، أو غير مباشر، ففي هذه الموضوعة يبدو الشاعر وهو يراقب (يعي) الظعائن؛ (الشاعر دائم، وهي زائلة) وهي لا تنوي الاستقرار في مكان معين، إنها تتنقل حسب من مكان إلى آخر[1]:

لمن ظُعُنٌ تَطالَعُ من ضَبيبٍ ... فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الوادي لِحينِ
مَرَرَنَ على شِرافَ فَذَاتِ رَجْلٍ ... ونَكَّبْنَ الذُّرانِحَ باليَمينِ

أو هي تمضي إلى المجهول[2]:

لِمَنْ جِمالٌ قُبَيلَ الصُّبحِ مَزمُومه ... مُيَمِّماتٌ بِلاداً غَيْرَ مَعلُومهْ

(١) المفضليات (المثقب العبدي)، ٥٧٦ وينظر (مثلاً)، ديوان الأسود بن يعفر، ٦٢، شعر زهير، ١٢-١٣، ٦٥-٦٦.

(٢) ديوان عبيد، ١٢٧.

وغالباً ما لا تكون هذه المرحلة من أجل الاستقرار (عند الماء مثلاً)، إنها رحلة فقط بدليل أنها تتجاوز (الماء) إلى الصحراء المقفرة:

قد نُكِّبَتْ ماءَ جَزْعٍ عَنْ شمائلها
في سَبْسَبٍ مُقْفرٍ حُمْرٌ بهِ اللُّعُطُ[1]

أو[2]:

قَدْ نُكِّبَتْ ماءَ شَرْجٍ عَنْ شمائلها
وجوُّ سَلمى على أركانِها اليُمُنِ

إن الظعائن ترحلُ إلى اللا مكان، أو المجهول، إنه صورة للوعي الجماعي الذي لا ينتمي إلى المكان (إنه لفرط خضوعه للمكان ـ الصحراء، لا ينتمي إليه)، لأنه ـ بالضبط ـ لا يعي ذاته، فهو مستمر في دورته على نفسه فقط، في رحلة لا تنتهي كما يبدو، ومن هنا كان هذا اللا انتماء ـ المجهولية سبباً في أن الظعائن تقع فريسة لطيور منقضّة تتخطفها (ولننتبه إلى غنى هذ الرمز)[3]:

عَقْلاً ورَقماً تَظَلُّ الطَّيرِ تخطفُهُ
كأنَّه من دمِ الأجْوافِ مَدْمُومُ

فالظعائن مغطاة بأقمشة حمراء كالدم[4]، أي أنها لحوم وأجساد دامية؛ فرائس جاهزة للمجهول.

---

(١) م . ن . ٨٤ ـ نكبت : عدلت عن .

(٢) شعر زهير ، ٢٧٩ .

(٣) ديوان علقمة الفحل ، ٥١ .

(٤) (مثلاً) ، ديوان عبيد ، ١٢٧ ، شعر زهير ، ١١ ، ديوان بشر بن أبي خازم ، ١٩٣ ، ديوان طرفة ، ١٤٥ .

وإذا كان كثير من الشعراء يشبهون هذه الظعائن، بالأشجار العظيمة أو النخيل، أو السفن[١]، فلا يدل ذلك على ثباتها وقوتها، لأن الذي أوحى بهذا التشبيه هو السراب (الآل) الذي يلفها ولهذا يراها المرقش الأكبر (طافيات)[٢]. إن هذه التشبيهات دلالة أكيدة على أن هذه الظعائن إنما هي سراب زائل، ليست ذات وجود حقيقي، ولنلاحظ صلة ذلك بكونها رمزاً للوعي الجماعي.

وقد لاحظ بعض الشعراء أن هذه الظعائن ـ السفن خاضعة لمشيئة ملاح غير مدرك لطريقه في البحر (غير مدرك لذاته)؛ إنه الوعي السكوني الذي (يجور به طوراً ويهتدي) لذلك تمضي في رحلة غامضة لا تعرف غايتها أو اتجاهها، معرضة للإصابة والخطأ مثل لعبة المفايلة[٣] والبحث عن المجهول، لذا رآها بعض الشعراء مثل عبيد[٤] وبشر [٥]، وهي (تَتَكَفَّأُ) في البحر ـ الصحراء، أو هي جزء منها، أمواجاً أو رمالاً كما رآها عدي بن زيد[٦]:

هل تَرى مِنْ ظُعُنٍ باكِرةٍ ... يَتَطَلَّعْنَ مِنَ النَّجْدِ أُسَر
كَخَلافِ البَحْرِ تعلو غَمْرة ... إذْ سجا التَيارُ منهُ واسْبَكَرّْ

---

(١) (مثلاً)، ديوان الطفيل الغنوي، ٧٢، ديوان امرئ القيس، ٥٧، ١٦٨، ديوان عبيد، ٣١، ١٢٨، ديوان الأسود بن يعفر، ٦٣، شعر زهير، ٢٨٠، ديوان النابغة، ٢١٣، ٢١٩، ديوان ابن مقبل، ٢٠٤، ديوان الهذليين (أبو ذؤيب)، ج١، ٤٥، ٥١، المفضليات (المثقب العبدي)، ٥٥٧...

(٢) المفضليات، ٤٦٧.

(٣) ديوان طرفة، ٧-٨، وينظر شعر زهير، ٢٨٠.

(٤) ديوانه، ٣١.

(٥) ديوانه، ٣٥.

(٦) ديوانه، ٦٠ ـ الخلاف: الموجه.

إن الوعي الشعري يعي كل هذه الحقائق، لذلك فهو لا يفكر في اللحاق بهذه الظعائن والانتماء إليها (الانتماء إلى الوعي الجماعي) ولا يندم على رحيلها[١]:

حَيٍّ الحُمُولَ بجانبِ العَزْلِ إذْ لا يُلائِمُ شكلَها شَكلي
مـاذا يَشُقُّ عليكَ مِنْ ظُعُنٍ إلا صِبَاكَ وقِلَّةُ العَقْلِ
مَنَّيْتِنَا بغَدٍ وبَعْدَ غَدٍ حتى بَخلْت كأسوأ البُخْلِ
يا رُبَّ غانيةٍ صَرَمْتُ حِبالَها ومشيتُ مُتَّئِداً على رِسْلِي
لا أستقيدُ لِمنْ دَعا لِصِباً قسراً، ولا أصطادُ بالخَتْلِ

إن رحلة الظعائن تعني القطيعة بين الوعيين الحركي، والجماعي السكوني، (انتفاء التلاؤم) فيكتفي الوعي الشعري بتوديعها، مانعاً ذاته باختياره من الانتماء إلى الظعائن أو اللحاق بها لأنه يرفض الخضوع القسري الذي يفرضه الانتماء إلى هذا النوع من الوعي ولذلك يشترك كثير من الشعراء في هذا، أي في رفض الانتماء إلى الوعي السكوني اعتداداً بالوعي الشعري، فيكتفون بمراقبة الظعن، والتعبير عن الحزن العميق الذي تثيره رحلتها إلى المجهول، آخذة معها حلمهم أو (مشروعهم) الذي يهدفون إلى تحقيقه؛ تحويل الوعي الجماعي السكوني، إلى وعي حركي ثم الانتماء إليه، وهو وعي يمتاز بالخصب والجمال والحيوية (ممثلاً بالنساء الجميلات اللاتي تحملهن الظعائن). ولعل ما يؤيد ذلك أن فكرة اللحاق بالظعائن ـ الانتماء إلى الوعي

(١) ديوان امرئ القيس، ٢٣٦.

الجماعي نادرة جداً في شعر المتقدمين فلا تُرى الاّ عند عبيد مرة واحدة فقط[1]:

فـألْحَـقَنَا بـالقـومِ كلُّ دفـقَّـةٍ مُـصَدَّرةٍ بالرَّحْلِ وَجْنَاءَ شِـمْـلالِ
فـأُبْنَا ونازَعْنا الحـديثَ أوانسـاً عليـهنَّ جَـيْشَـانِيـةٌ ذاتُ أغـيـالِ

إن الوعي الشعري هنا، لا يلحق بالظعائن نفسها، لكنه يتصل بمشروعه (النساء) ويعود لأنه يحقق بذلك هدفاً مهماً، إذ يعبر عن إمكانية نمو هذا المشروع وتحققه على الرغم من الرحلة التي يدفعه إليها الوعي السكوني (ممثلاً بالحاديين)[2]:

فلما رأيتُ الحادِيَيْنِ تكمشا
ندمتُ على أنْ يذهَبا ناعمي بالِ

فاتصاله بالنساء ـ المشروع، رفض لسلطة الوعي السكوني.

لكن هذه الظاهرة شاعت عند كثير من الشعراء المتأخرين، فزهير يرجو اللحاق بالظاعنين[3]:

هل تُبلِّغَنِّيَ أدْنى دارِهِمْ قُلُصٌ
يُزجِي أُوائلَها التبغيل والرَّتَكُ

(١) ديوانه ١١٤ .
(٢) م . ن ، ١١٢ .
(٣) شعره ، ٨٠ .

بينما يلحق بهم النابغة بعد جهد كبير[1]:

فلأياً بعد لأيٍ ألحقتني
بأولى الظُّعنِ ذِ علِبَةٌ أمونُ

ولنلاحظ علاقة ذلك كله بما ذكرته من تطور الوعي ـ الشعر، وجمود الوعي ـ الشعر.

إن بؤرة الطلل، سواء اقترنت بالظعائن أم لا، تتضمن هذه القطيعة بين الوعيين والتوتر الذي يؤدي بالوعي الشعري إلى تنمية بؤرة الذات الشعرية، بوصفها رد فعل على سكونية الوعي التي يتضمنها الطلل نفسه، فتبدأ هنا حركة جديدة في تشكيل القصيدة، منبثقة من الضدية الحركية أو جدليتها، ذلك أن بؤرة الطلل في الوعي الشعري ذات وجهين. ولنلاحظ أن تضاد الوعي الشعري مع الوعي الجماعي، يتنامى أيضاً، بمعنى أن انتهاء تشكيل بؤرة الطلل نفسها لا يعني انتهاء فاعليتها في تشكيل القصيدة، كل ما يحدث أنها تختفي ظاهرياً (بوجهها السكوني) لتنمي وجهها الحركي تشكيلياً، وبين جدلية الغياب/ الحضور يستمر نمو القصيدة.

إن نسبية وجود الطلل في الحركة المطلقة (الزمان ـ المكان)، ـ ولا أعني أنه (يفعل) الحركة، إنه (في) الحركة؛ ومن هنا نسبيته أو لا فاعلية وجوده ـ تواجَهُ بمطلقية الوجود الشعري خارج الحركة، وهذا الفعل عملية استبدال؛ الوعي الحركي (الشعري) يصبح هنا بديلاً عن مطلقية

(١) ديوانه، ٢٢٠ وينظر كذلك المفضليات (عمرو بن الأهتم)، ٨٣١.

الحركة التي تكتنف الطلل، بمعنى أن الشعر يصبح هو المطلق وعياً ووجوداً عبر بؤرة الذات الشعرية، استناداً إلى فكرة لغوية الشعروباعتبار أنها مستقر حقيقي للوعي والوجود الإنسانيين، فتنقلب بذلك وقائعية الحركة على نفسها، وتكتسب صفة (العرضية)، إزاء جوهرية فكرة الحركة (في) الشكل الشعري. بمعنى أن الوجود المشروط (هنا ـ الآن) الذي يخضع له الطلل يتحول (أو يجب أن يتحول) إلى وجود مطلق بفعل الوعي الشعري، وعلى هذا الأساس يتشكل الشكل.

إن الوعي الشعري يواجه حركة الطلل (زمانه ومكانه)، بما هي فكرة سكونية عن الموت وعن الحياة (الدهر) بحركية ذاته الواعية بالزمان والمكان، وبما هي فكرة مضادة عن الموت وعن الحياة؛ فكرة الصيرورة والتجدد. إن الشاعر يعي أنه كالطلل سيلفه المصير نفسه إذ أن الوقوف على الطلل يعني الهَمَّ بالزمانية، وبما لم يتحقق من ممكنات في الماضي فقط. وهذا اللا تحقق هو الطلل والاندثار الذي أصابه، والوعي الشعري يعي ذلك، ويريد أن ينقذ ذاته من اندثارها، ووسيلته هي التشكيل الحركي (الزماني ـ المكاني) فمن خلاله «يستخدم المكان والزمان استخداماً ينقذهما: أي ينقذه، بالتالي، هو نفسه وينقذ الشعر»[1].

بذلك يصبح الوعي الشعري وعياً بزمانيته، إنه يحاول أن (يغزو الزمن بالزمن) كما يقول إليوت[2] لكن زمن الوعي الشعري هو زمن وجودي أو زمن الآن الذاتي الخالص المتحرر من سلطة الزمن الخارجي

(١) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ٣١.

(٢) البنيوية وعلم الإشارة، ٥١.

تماماً، وإذا كانت عبودية الطلل لهذا الزمن هي التي جعلت منه طللاً، فإن الوعي يحرر ذاته منه، ويهتم بزمنها الوجودي، وتحقيق الممكنات التي تنقذها من الآن، ومستقبلاً.

هنا ـ إذن ـ تأتي حركة (الناقة) لتكون أداة أو معبراً لتحقيق الممكن. لكن ينبغي التنبه إلى أن الناقة هي الذات الشعرية نفسها، التي يقودها الوعي الشعري الفاعل والمتطلع إلى تحقيق الممكن منذ الآن، تحرراً من سلطة الطلل ـ الدهر ـ الوعي السكوني.

إن الذات ـ الناقة، تنطلق دائماً بإرادة الوعي إلى حيث تنجز ذاتها وتحققها فعلاً، وهي تبدو قوية، ناشطة، صلبة، عند كل الشعراء، أي أنها بما هي ذات شعرية قد هيأت ذاتها وبنتها لتحمل مسؤوليتها في تحقيق الممكن ـ الفعل التاريخي.

إن هذه الناقة، حركة أولية للوعي الشعري على صعيد التشكيل، لكن ينبغي الانتباه إلى زمانية هذه الحركة ووجوديتها، بوصفها رد فعل مباشر على فكرة الطلل التي ما تزال تحتفظ بفاعليتها في عملية التشكيل، لكن بصورة الغائب (الفاعل) ومن هنا نفهم لماذا يستنسخ الوعي الشعري ذواتاً أخرى من هذه الذات ـ الناقة، كالثور الوحشي مثلاً أو أي حيوان ـ (ذات) آخر.

إن الناقة حين تختار وجودها بانية عالمها الممكن، ومتجهة إليه، إنما تفعل ذلك في عالم طللي، عالم نقيض لحركية الذات ووجودها، بسكونيته وكينونته، ولهذا يتحتم على الوعي الشعري أن يدخل هذه الذات في صراع مع هذا العالم دفاعاً عن عالمها وهنا تنبثق من بؤرة

الذات الشعرية ذاتاً أخرى ممثلة بالثور الوحشي، مثلاً.

نموذج: القصيدة(٢١) لبشر بن أبي خازم الأسدي[١]:

يبدأ الوعي الشعري قصيدته راصداً بؤرة الطلل، دمنة ذات كينونة عافية بمشروطية وجودها في الزمان والمكان، وعياً سكونياً لا يُطمأن إليه لأنه أمات الحبيبة ـ الذات ـ الخلاص ودفنها:

ذكَرتُ بِها سَلمى فَضَلْتُ كأنَّني    ذكرتُ حَبيباً فاقداً تحت مَرْمسِ
فأسْبَلَتِ العينان منّي بِواكِفٍ    كما انهلَّ من واهي الكُلى مُتَبَجِّسِ

لكن هذه المأساوية والحزن تفتح عينيه على أن الخلاص لم (يكن) لأن الذات لم (تتزمَّنْ) أي لم تسعَ إلى تحقيق ممكناتها، ماضياً، وهنا يبدأ الوعي يعي ذاته (تجلّتْ عمايتي) لتبدأ تزمّنها منذ الآن، فتأتي الناقة ـ الذات:

فقمتُ إلى مقذوفةٍ بجَنينِها
عُذافرةٍ كالفحلِ وَجناءَ عِرْمِسِ

لتبدأ مسيرها إلى عالمها الممكن أو البديل، واثقة بقوتها وصلابتها، مسرعة إلى هدفها فتسبق النوق ـ الذوات الأخرى التي كلّتْ وتعبتْ من سيرها في الظلام، الوعي السكوني الزائف:

ويَفْضُلُ عفوَ النّاعِجاتِ ضَريرُها
إذا احتَدَمتْ بعدَ الكلالِ المُغَلِّسِ

(١) ديوانه، ٩٩-١٠٥ .

لكن ذلك يجعلها في مواجهة الوعي السكوني، لأنها بديلهُ الجديد المؤسس على مبدأ نقيض، هو مبدأ الذاتية، والوعي الشعري يريد أن يدخل هذه المواجهة، تأسيساً لعالمه، ودفاعاً عنه. إن بؤرة الطلل وبؤرة الذات في لحظة المواجهة الآن، وهنا تستنسخ الذات ـ الناقة ذاتاً أخرى:

كأنّي وأقتادي على حَمشةِ الشّوى
بحربةَ، أوْ طاوٍ بعُسفانَ مُوجِسِ

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا التشبيه بـ (كأن) ليس تشبيهاً بالمعنى البلاغي، وإن الشاعر الجاهلي لا يشبِّه؛ إنه يوحِّد، فالعلاقة بين الناقة والبقرة الوحشية أو الثور الوحشي توحدهما تماماً. وهذا التوحُّد تناسخ وجودي للذات الشعرية (الذات ـ الناقة ـ الثور). ولنلاحظ أن بيئة هذه الذات وهي الوعي السكوني، موجسةٌ، إنها حَربٌ وعَسفٌ متوقعان؛ (العالم الطللي).

لكن الذات ـ الثور تحاول برغم ذلك أن تستمر في تأسيس عالمها الممكن الذي تجد ذاتها وأمانها فيه (مبيت ومكنس)، واعية بما تفعله (صناع)، لأن حاجتها إليه حاجة الظمآن الذي استبد به الظمأ، فهي تعيد حفر البئر الناضبة (واقعها أو عالمها) بحثاً عن خلاص؛ إن إعادة الحفر، دلالة على وعيها بعالمها ومحاولتها لتجديده وبعث الحياة فيه:

أطاعَ لَهُ منْ جَوٍّ عِرْقَانَ بارضٌ
ونبْذُ خِصالٍ في الخَمائِل مُخْلِسِ

إن هذا البيت يكشف بدقة عما نذهب إليه، فثمة مقابلة بين عالمين، عالم الوجود (الممكن) الذي تؤسسه الذات، وعالم الكينونة (الواقع)، فالذات ـ الثور تبني ذاتها وعالمها بمبدأ أشبه ما يكون بنبات في أول ظهوره (بارض) وهو عالم فتاء وخصب ورواء، نابذة عالمها القديم (الطللي) الذي يشبه الأغصان اليابسة، عالم الشيخوخة والجدب والجفاف الذي استنفذ إمكانات وجوده. ولكن هذا العالم الجديد الذاتي يواجَه بسلطة الطللية والوعي السكوني:

فألْجأهُ شُفَّانُ قَطرٍ وحاصِبٌ

لِصحراءَ مَرْتٍ غيرَ ذاتِ مُعَرَّسِ

إن حركة الطللية، التي تؤدي دائماً إلى اندثار وعناء الوجود الإنساني تحاول أن تهدم هذا العالم الجديد مثلما فعلت مع العالم الطللي، وبالوسائل نفسها، الرياح الشديدة الباردة والمطر والتراب،... إلخ، ذلك أن الصحراء (البيئة) تفرض كينونتها على الوجود الإنساني وتحيله إلى طلل لأنها ليست بيئة حضارية، ولا توفر للإنسان مقوّم تحقيق وجوده (حضارياً) أي الاستقرار. ولهذا يبيت الثور ليلته.، وهو يشعر بأنه أسير مقيد، بما هو خارج عن إرادته، إن عالمه الوليد محاصَر، ومشروط بالكينونة، أو هكذا يبدو.

إن الوعي الشعري الذي يعي الأسباب الحقيقية التي كونت ـ إن صح التعبير ـ لا تاريخية الوعي السكوني؛ عدم مواجهته لمشروطية الوجود في عالم طللي، أو استسلامه لها، يسعى إلى الصراع مع اللا

تاريخية، ليؤسس تاريخه، وهنا يتم تصعيد التوتر حين تدخل الذات ـ الثور صراعاً دامياً مع رموز ذلك العالم (الصياد والكلاب) هذه الرموز التي تتكثف فيها ماهية هذا العالم، الجوع والعدائية والقبح والدموية والفقر والبطش الذي يثق بقدرته على تدمير كل شيء، إنه الدهر، الصياد الذي يرسل حوادثه (الكلاب) مستيقناً من انتصارها وقتلها للذات في أقرب وقت:

فأرسلَها مُسْتيقِنَ الظَّنِّ أنَّها

سَتَحْدِسُهُ في الغيبِ أقْربَ مَحْدِسِ

إن الوعي السكوني يثق بأن عالم الذات سيعفو بسرعة، وينتهي إلى ما انتهى هو إليه لكن الوعي الشعري، يدخل ذاته في هذا الصراع الدامي، ويخرجها منتصرة، على... العالم الطللي عائدة إلى عالمها وهي أكثر فاعلية وتوهجاً وإصراراً على ممارسة ذاتها وأكثر وعياً بذاتها، وبعالمها، حين ترتفع إلى مكان عال (لترى) ما يحتاج إليه عالمها من ممكنات جديدة:

وَمَرَّ يُباري جَانِبَيْهِ كأنَّهُ على البيد والأشْراف شُعلَةَ مُقْبسِ
يقومُ إذا أوفى على رأسِ هضبةٍ قيامَ الفنيقِ الجَافِرِ المُتَشَمِّسِ

إن الوعي الشعري يجعل من ذاته فكرة تزداد خصوبة وقدرة على تجديد الحياة بعد كل مواجهة، لكنه ـ ولذلك أهمية فائقة ـ يجعلها

منقطعة عن هذه الفاعلية (الجافر) بانتظار أن تجد (الآخر) لتتفاعل معه وتحقق ذاتها وقيمها فيه ومعه.

وعلى أية حال، فإن هذه القصيدة النموذج في تناسخ الذات الشعرية في الناقة والثور تبقى نموذجاً، يشترك فيه كثير من الشعراء الجاهليين، لكن ثمة اختلافات ملفتة للنظر فيما بينهم ينبغي الانتباه إلى دلالتها:

إن أغلب الشعراء يجعلون الثور يصطرع مع الكلاب ويقتلها مثلما رأينا في القصيدة النموذج، مثل بشر بن أبي خازم (ق١١، ١٢، ١٦، ٢٥) وامرئ القيس (ق١٢، ٧٤) وعبدة بن الطبيب (ق١٠) والنابغة (ق١، ٦٠) وأوس بن حجر (ق١، ٢١)، وكذلك عند أبي ذؤيب[١] وزهير بن مسعود الضبي[٢]، وأبو الطمحان القيني[٣].

لكن عبيدا (ق١٣)، والحطيئة (ق٢٢) والأعشى (ق٣٢) يوجدون الثور فقط دون إدخاله في الصراع، إن دخول الثور في الصراع وانتصاره مقصود، وذو دلالة عميقة على أن الوعي الشعري (يرى) أن المواجهة هي سبيله الوحيد لإنجاز ذاته وتأسيس قيمه ومن هنا ارتبط انتصار الثور بمدى اعتداد الوعي الشعري بقدرته على مواجهة الوعي السكوني وعالمه الطللي. فالصراع يؤسس القيم الجديدة، ولذلك نرى أن انتصار الثور اقترن بنوع من الفخر بالذات عند امرئ القيس، وزهير بن مسعود الضبي، والأسود بن يعفر (ق٣٣) وبالمدح عند النابغة، وبالمدح والهجاء والفخر عند بشر بن أبي خازم، وعند أوس بالهجاء. لكن الثور لا يموت

(١) ديوان الهذليين، ج١، ١٢٦-١٢٨.
(٢) قصائد جاهلية نادرة، ٨٧-٨٩، ٩٢-٩٣.
(٣) م. ن، ٢١٣-٢١٦.

إلاّ في قصيدة لأبي ذؤيب، وقصيدة أخرى لساعدة بن جؤية[١] ولنلاحظ، أن هذين الشاعرين يبدوان مستسلمين لفكرة الدهر فموتُ الثور إذن مقترن برؤية الشاعر وطبيعة وعيه، ومن هنا فإن بعض الشعراء يجعل الثور يهرب من المواجهة بما هو رمز لذاته التي تفضل النجاة والسلامة على الصراع. إن زهيراً يجعل من ناقته بقرة وحشية تفترس السباع وليدها، لكنها تهرب من مواجهة الكلاب نجاةً بنفسها[٢]:

وَجَدَّتْ فألقَتْ بينَهنَّ وبَينها

غباراً، كما فارتْ دواخِنُ غَرْقَدِ

إن البقرة ـ الذات، في وعي شاعر مثل زهير تتخلى عن أعزّ ما لديها (عالمها الوليد) لتنجو بكينونتها الوادعة، لذلك ترى نجاتها حين تلقي بذاتها في أحضان ممدوح كريم لتتعين به:

إلى هَرِمٍ تهجيرُها، ووَسيجها

تروحُ، من الليلِ التَّمامِ، وتَغْتدي

إن موضوعة الثور هي موضوعة تشكيلية تنبثق من بؤرة الذات الشعرية، أو هي تنمية لها، ولذلك يقوم بعض الشعراء بتوسيع هذه الموضوعة، بموضوعات أخرى، لتزيد من فاعليتها، فعلى صعيد التشكيل يمكن أن تصبح الذات ـ الناقة ـ الثور، ذواتاً وجودية مضافة كالحمار الوحشي وذكر النعام، كما نرى عند امرئ القيس (ق٧٤)، حيث

(١) ينظر، ديوان الهذليين، ج١، ١٠-١٥، ١٩٧-٢٠٠.

(٢) شعره، ١٨٥-١٨٦، وينظر أيضاً، ٢٣١-٢٣٢ حيث يكرر الفكرة نفسها.

يقطع الشاعر الصحراء المقفرة، بناقة، (كأنها) الحمار الوحشي[١]:

قَطَعْتُها بِعَلَنْداةٍ عُذافِرَةٍ
كأنَّها فاردٌ في عانةٍ صَخِبِ

ثم تتحول إلى ذكر نعام[٢]:

أذاكَ أم أقرع صَعْلٌ غَدا فَزِعاً
يَعلو اليَفاعَ هِجَفٌّ جَوفُهُ خَرِبُ

وإلى ثور[٣]:

فذاكَ أمْ لَهِقٌ هاجَ الضِّراءَ بِهِ
ذو وبرةٍ ألِفٌ للقودِ مُجتذِبُ

وكذلك عند أبي الطمحان القيني، حيث يضمر (الناقة) التي تتحول إلى ثور فجأة[٤]:

ولما رأيتُ الشوقَ منّي سفاهةً وأنَّ بُكائي عن سبيلي شَاغِلي
صَرَفْتُ وكانَ الياسُ منّي خليقةً إذا ما عرفتُ الصَّرْمَ مِن غَيرِ واصلِ
بكالنابيءِ الفَرْدِ الأرَحِّ ظُلُوفُه قوانيَ حُمر من خُزامى الخَمائِلِ

(١) ديوانه، ٢٠٤.
(٢) م. ن، ٢٠٦.
(٣) م. ن، ٢٠٦.
(٤) قصائد جاهلية نادرة، ٢١٢-٢١٣.

ثم يتحول الثور إلى حمار وحشي[1]:

أذلك أم جأبُ النُّسالةِ قارحٌ

يَطوفُ على وُرقٍ خِفافٍ حوائلِ

وإذا تناولنا موضوعة الحمار الوحشي التشكيلية، فسنرى أنها ذات دلالات رمزية عميقة على صعيد تنمية بؤرة الذات الشعرية. فإذا كان الثور الوحشي يصارع رموز الدهر/ الوعي السكوني، وهي الكلاب، وينتصر عليها، فإن الحمار الوحشي لا يفعل ذلك، إنما يفعل ما هو أكثر أهمية. فهو يبدو عند كثير من الشعراء، وهو يقود أتنه التي أضرَّ بها العطش إلى الماء، فيفاجئه الصياد هناك، لكنه ينجو بنفسه وبأتنه منه.

نموذج: يقول ربيعة بن مقروم الضبي[2]:

كأنّي أوشِّحُ أنْسَاعَها ... أقبَّ مِنَ الحُقْبِ جأباً شتيماً

يُحَلِّيءُ مِثلَ القَنا ذُبَّلا ... ثلاثاً عن الورْدِ قدْ كُنَّ هِيما

رعاهنَّ بالقُفِّ حتى ذَوَتْ ... بُقول التناهِي وَهَرَّ السَّموما

فظلَّت صوادِيَ خُزْرَ العيونِ ... إلى الشمس من رهبةٍ أن تَغيما

فلما تبيَّنَ أنَّ النهارَ ... تولّى وآنس وخْفاً بهيمَا

رمى الليلَ مُستعرِضاً جَوْزَهُ ... بهنَّ مُزراً مُشِلاً عذوما

فَأوردها مع ضوءِ الصَّباحِ ... شرائعَ تَطْحر عنها الجَميما

طوامِيَ خضراً كلونِ السماءِ ... يزينُ الدراريَّ فيها النجوما

(١) م .ن . ٢١٤ .

(٢) المفضليات . ٢٥٦ – ٢٥٨ .

وبالماء قـيسُ أبو عـامـرٍ يؤمِّلُهـا سـاعـةً أن تَصُـومـا
وبالكف زوراءَ حـرمـيَّـةٌ من القُضبِ تعقبُ عزفاً نَئيمـا
وأعـجفُ حَـشْـر تَرى بالرِّصـا ف مـمـا يخالطُ منها عَصيمـا
فـأخْطأها فـمـضتْ كلهـا تكادُ من الذعـر تفـري الأديما[1]

إن الذات ـ الناقة، توجد ذاتها في الحمار الوحشي تعبيراً عن رغبتها في دخول صراع وجودي من نوع آخر، غير الذي خاضه الثور، ومن هنا اكتفى بعض الشعراء بالذات ـ الناقة ـ الحمار مثل امرئ القيس (ق٦) وابن مقبل (ق٢٢) وأوس بن حجر، (ق٣٠) وغيرهم.

في هذا الصراع الجوهري يرى الوعي الشعري أنه لا يمكن أن ينجز ذاته في صراعه مع الدهر ـ الوعي السكوني وحده، ولكن في إنقاذه للذوات الوجودية الأخرى التي يرتبط بها مصيرياً، من سطوته، لذلك فإن الذات ـ الحمار يحاول دائماً أن يورد أتنه (الذوات الأخرى) الماء (المقوم الأساس للوجود). إن الحمار حاول أن ينقذ هذه الذوات بتوفير مقومات وجودها (رعاهن)، حتى استنفذ هذه المقومات، ولم تعد بيئة الجفاف والحر (الصحراء) تسمح بأكثر من ذلك فالأتن عطشى إلى خلاصها لكنها خائفة منه، لذلك يسوقها الحمار إليه بالقوة، فترد الماء،

(١) أقب : ضامر . الحقب : التي فيها بياض . جأب : غليظ . يحلئ : يضع . الهيم : العطاش . القف : الأرض الصلبة . التناهي : من التنهية وهو الموضع الذي ينبع فيه الماء . هر : كره . السموم : الريح الشديدة الحارة . الوصف البهيم : الليل . جوزه : وسطه . مزراً : عاضا . مشلا : طارداً . عذوم : عضوض . الشرائع : جمع شريعة وهي مثل الفرضة في النهر . تطحر : تدفع . الجميم : ما اجتمع على الماء من قذى . طوامي : كثيرة الماء وجعلها خضراً لصفائها . تصوم : تقف . زوراء حرمية : انعوص . عزفا نئيما : صوتها . وأعجف حشر : سهام دقيقة . العصيم : الدم القديم . الأديم : وجه الأرض .

على الرغم من علمه بتربص الصياد ـ الدهر به وبها؛ إن الدهر قد أفنى كثيراً من الذوات الوجودية سابقاً، فسهامه عليها أثر من دم قديم. لكن الحمار ينجو بنفسه وبأتنه منه. بل إن الحمار يتقدم ليحمي الأتن من الصياد بشجاعة، يقول متمم بن نويرة(١):

أهوى ليحميَ فَرْجَها إذْ أدبَرَتْ
زَجِلاً كما يَحمي النَّجيدُ المُشْرِعُ

إن الحمار مصرّ على ورود الماء، والنجاة من الصياد، فهو يقطع مسافات طويلة إلى الماء في رحلة متعبة، قاسية، فإذا ورده ـ حسب ـ نجا، وإذا منعه الصياد من ورود الماء، فر إلى غيره. يقول حاجب بن حبيب الأسدي(٢):

كـأنَّهـا واضحُ الإقـرابِ حـلأهُ — عن مـاءِ مـا وانَ رامٍ بعـدَ إمْكانِ
فجالَ هافٍ كسفُّودِ الحديد لهُ — وسطَ الأمـاعـزِ من نقعٍ جَنَاحـان
تهوي سنابكُ رجليه محنبةً — في مُكرَهٍ من صفيحِ القُفِّ كَذَّانِ
ينتابُ ماءَ قُطَيَّاتٍ فأخْلَفَهُ — وكانَ موردهُ ماءً بحَوْرانِ
فلم يَهُلْهُ ولكنْ خاضَ غَمْرتَهُ — يشفي الغليلَ بِعَذْبٍ غيرِ مَدّانِ

فالحمار (الذات ـ الناقة) ممنوع من ورود الماء، بصياد مستمكن، لكن ذلك يزيده قوة ونشاطاً في رحلته إلى ماء بعيد، كثير، عذب،

(١) المفضليات، ٦٩ ـ أهوى: اعتمد وقصد. النجيد: الشجاع. المشرع: الذي يقدم نفسه في الحرب.

(٢) م. ن، ٧٢٤-٧٢٥ ـ هاف: سريع. الأماعز: أرض ذات حصى. نقع: غبار. محنبة: شديدة. القف: الصخر، كذّان: صلب. يهلْهُ: يخيفه. غير مدّان: قليل كدر.

فيخوض غمرته ليشفي غليله ولنلاحظ أن الحمار لا يرد ماء قليلاً وردته قبله ذوات أخرى (قطيات)، إنه يبتكر ماءه (مقوم وجوده) بذاته، وبوعيه.

إن هذا الإصرار وليد نضج وشمولية الوعي الشعري الذي ينجز ذاته ويحقق خلاصه عندما يخلص غيره من الذوات التي يشعر بمسؤوليته الوجودية تجاهها، لكن وعياً قاصراً مثل وعي زهير مثلاً يجعل الحمار يمتنع عن ورود الماء، بنفسه وبأتانه، خوفاً من الصياد، على الرغم من عطشهما الشديد، مفضلاً النجاة حسب[1]:

دَعْها وسلِّ الهمَّ عنكَ بَجسْرةٍ ... تَنْجَو نجاءَ الأخْدريِّ المُفْردِ
كمُصَلْصِلٍ، يَعدُو على بيدانةٍ ... حقباءَ من حُمُر القنان، مُشَرَّدِ
صافا، يطوفُ بها على قُلَلِ الصُّوى ... وشَتَا كذَلَقِ الزُّجِ غيرَ مُقَهَّدِ
خافا عُمَيْرةَ، أنْ يُصادفَ وِرْدَهَا ... وابنُ البُلَيدةِ قاعدٌ بالمَرْصَدِ
فأجازها، تنفي سَنَابِكهُ الحصى ... متحلِّبَ الوشْلَينِ، قارب ضَرْغَدِ
باتا، وباتَتْ ليلةَ سَمَّارة ... حتى إذا تَلَعَ النهارُ من الغَدِ
ورأى العيونَ وَقَدْ ونَى تَقْرِيبُها ... ظمأ، فخشَّ بِها خلالَ الغَرْقَدِ

إن هذا الحمار (مشرد) يطوف بأتانه في الصحراء ويكتفي بالطواف صيفاً وشتاء حتى هزل لكن ذلك لا يدفعه إلى ورود الماء، خلاصه وخلاص أتانه، لأنه يخاف من الصياد فيهرب مواصلاً طوافه وتلوح عليه علامات التعب، والماء بعيد. ويبيت وأتانه ليلة قلقة، ورغم ذلك لا يرد

---

(١) شعره، ٢٣٠-٢٣١.

الماء، ولا يبحث عنه، بل يكتفي بالاختفاء عن الأنظار تعبيراً عن تماهي ذاته ووعيه، متخلياً عن مسؤوليته تجاه أتانه التي يرى في عينيها التعب والإرهاق من العطش.

لكن شاعراً أقل شهرة من زهير، ويبدو أكثر منه وعياً، وهو امرؤ القيس بن جبلة السكوني، يجعل من ذاته أتاناً تتلقى سهم الصياد، لتفتدي الأُتُن الأخرى من الموت بعد ورود الماء. إن مسؤولية الوعي الشعري هي التي تدفعها إلى ذلك.

يقول(١):

كأني على حقباءَ خدَّدَ لَحْمَها ... إرانٌ وشَحَّاجٌ من الجُونِ مُعجِلُ
صُهابيةِ العُثنون مخطوفةِ الحشا ... تَخَيَّلُ للأشباحِ غَرْبا فَتَجفلُ
تضَمَّنَها حَتَّى تكامَلَ نَسْؤها ... إرانٌ فمُرفَضٌّ الرداةِ فأيَّلُ
يجدّ بها في خَفْضِه وهبابه ... أحذُّ جُماديٌّ من الحُقبِ صلصلُ
يُصرِّفُها طوعاً وكرهاً إذا أبَتْ ... مِصكٌ جَلَتْ عنهُ العقائقُ صَنْدلُ
...يعارضُ تسعاً قَدْ نحا لمُوَرَّدٍ ... يجوزُ بذاتِ الضِغنِ منْها ويَعْدِلُ
فلاقى أبا بِشرٍ على الماءِ راصداً ... به من زَماعِ الصَّيدِ وِرْدٌ وأفكلُ
...فلما رَضى إعْراضَها واغْترارها ... وواجَههُ من مَنْبَضِ القلبِ مَقْتَلُ
رماها بِمَذرُوبِ المِكَفِّ كأنَّه ... سوى عودِهِ المحشوشِ في الرأسِ مِغوَلُ
فأنفذَ حِضْنَيْها وطرٌّ وراءها ... بمُعْتَقِبِ الوادي نضيٌّ مرمَّلُ
وغادَرَها تكْبُو لِحُرِّ جبينِها ... يُناطِحُ منْها الأرضَ خدٌّ وكَلْكَلُ

(١) قصائد جاهلية نادرة ، ١٤٠-١٤٤ .

فهذا الوعي الشعري (الحمار)، يقود ذاته والذوات الأخرى (أتنه التسع، ومن ضمنها الأتان ـ الناقة) إلى الماء لترد مقوم وجودها، لكن الصياد يفاجئُهم جميعاً فتتلقى ذات الوعي ـ الأتان سهماً قاتلاً. إن الوعي الشعري هنا، يفتدي الآخرين بذاته، ولذلك يعود لقيادة الأتن مرة أخرى إلى ماء آخر يختاره لها، غزيراً، آمنا لينطلق بها بعد ذلك، لاختراق الصحراء، نشيطة قوية:

وَبَاتَ يَرى الأرضَ الفَضَاءَ كأنَّها ... مَراقِبُ يخشى هَولَها المُتَنَزِّلُ
يؤامرُ نفسيه أعينَ غمازةٍ ... يغلِّسُ أمْ حيثُ النِّباجُ وَثَيْتَلُ؟
فلمّا أرْجَحَنَّ اللّيْلُ عنهُ رمَى بها ... نجادَ الفَلا يَعْلُو مراراً ويَسْفَلُ
فغامَرَ طحْلاءَ الشرائعِ حَوْلَهُ ... بأرْجائها غابٌ ألَفُّ وَثَيِّلُ
فغَمَّرها مُستَوفِزاً ثُمَّ حاذَها ... يشُجُّ الصُّوى من قربها الشدُّ منْ علُ
وأضْحَتْ بأجوازِ الفَلاةِ كأنَّها ... وقَد راحتِ الشدّ الحِنيُّ المعَطَّلُ

وعلى أية حال فإنّ هذه الملاحظات تؤشر دلالات مهمة على صعيد رمزية هذه الذوات الوجودية التي يخلقها الوعي الشعري في أثناء عملية التشكيل الحركي، فكل هذه الذوات ـ الرموز تقف في مواجهة العالم الطللي منبثقة من بؤرة الذات الشعرية التي تحاول أن تنجز ذاتها وتؤسس وجودها فيه. لكن بعض الشعراء يصدرون عن وعي شعري قاصر لا يستطيع مواجهة هذا العالم، فيخضع له مستسلماً لقدرية الكينونة تحت سطوة الدهر ـ الموت ـ الوعي السكوني.

إن مواجهة العالم الطللي التي تخوضها الذات الشعرية بوعيها الشعري تؤدي إلى إنجاز القيم الذاتية، التي تعزز من وجودية الذات،

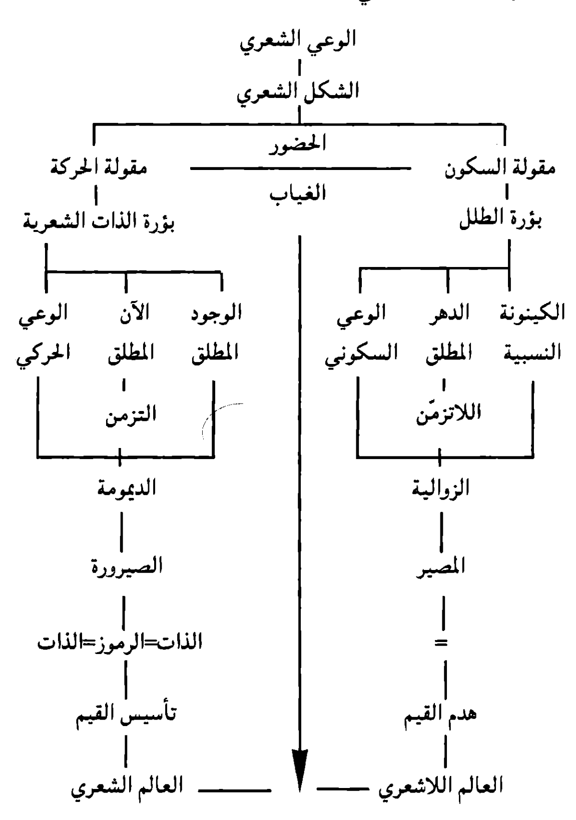
في العالم الطللي الكينوني وهذه القيم تصدر عن وعي حركي، لذلك فهي تفرض نفسها قيماً بديلة، جوهرياً. إن الوعي يوجد ذاته بذاته وبقيمه التي يستخلصها من صراعه مع عالمه، ويحاول أن يوفر لها مقومات الاستمرار إلى النهاية، أي إلى البديل الحضاري ـ إن أمكن ـ.

وتشكيلياً فإن ما يوفر للذات الشعرية هذه المقومات ـ أحياناً ـ هو الحصان، الموضوعة التشكيلية التي يكثر ورودها في الشعر الجاهلي حيث تتلخص رمزيتها في تفوق قدرات الحصان الذاتية بصورة خارقة (بما هو رمز للذات الشعرية التي تنمي قدراتها بوعيها المتفوق) وهي قدرات موجهة إلى غاية واحدة، توفير مقومات الوجود لكي يستمر، ويحقق فاعليته.

لكن الملاحظ على هذا الرمز أنه يقوم بذاته، أي أنه ـ تشكيلياً ـ لا يمر عبر الناقة وغيرها من الذوات التي ذكرت سابقاً، إنه ينبثق من الذات الشعرية مباشرة، ولعل مردّ ذلك إلى أن الذات الشعرية تجد الحصان رمزاً متكاملاً لها من حيث رغبتها في أن تمتلك مقومات الوجود المطلق والفاعل في العالم. وهي مسألة مهمة وذات دلالات عميقة، سأعود إليها لاحقاً.

إن الشكل الشعري الذي حاولت وصفه وتحليله في كل ما سبق، ليس إلاّ شكلاً نموذجياً تتضح من خلاله فاعلية الوعي الشعري في عملية التشكيل، انطلاقاً من إدراكه لفكرتي الحركة والسكون بكل ما تنطويان عليه من دلالات، وإدراكه لجدلية العلاقة بينهما وخلقه للعالم الشعري النقيض أو البديل عن العالم اللا شعري، إن عملية التشكيل

تتحرك إلى نهايتها جدلياً بين بؤرتين متفاعلتين، ويمكن توضيح ذلك كله بدقة بوساطة المخطط الآتي:



ولكن لا بد من ملاحظة على هذا الشكل النموذجي؛ إنه لا يعتمد الترتيب المنطقي ولا الانتقال الآلي؛ إن أية حركة من حركات البؤرتين تتداخل مع بعضهما جدلياً؛ أفقياً وعمودياً فليس التعاقب هو الأساس وإنما التآني. وهذا يعني أن بالإمكان أن تسبق أية حركة حركة أخرى أو تحل مكانها.

ولكن ثمة أشكال شعرية جاهلية كثيرة، لا تشبه هذا الشكل النموذجي فكيف يمكن وصفها وتحليلها؟

الواقع أن كل شكل شعري جاهلي يمكن أن يندرج تحت هذا النموذج. لكن ينبغي الانتباه إلى أن بؤرة الطلل، لا تتمثل بالوقوف على الطلل ـ حصراً ـ ذلك أنها، بما هي بؤرة يتكثّف فيها إدراك محدد ومعين للعالم (الطللي) وفكرة متكاملة عنه، إنما هي (نسق) تشكيلي. ولما كان النسق «علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها»[1] فإنها بماهيتها هذه يمكن أن تظهر في القصيدة الجاهلية بأوجه مختلفة، لكن المهم أنها تبقى هي هي، وهذا يصح طبعاً على الذات الشعرية. بمعنى أن البؤرتين تبقيان ثابتتين، فيما يختلف ما ينبثق عنهما، ففي بعض القصائد يختفي الطلل، كموضوعة تشكيلية، لتظهر مكانهُ موضوعات بديلة كالنسيب أوالغزل أو الطيف أو بكاء الشباب (الشيخوخة)... الخ، وكلها رموز تحيل إلى بؤرة الطلل ذاته أو تصدر عنها. كذلك تختفي بعض تعينات الذات الشعرية ورموزها أو كلها لتحل محلها ذواتاً متعينة أخرى، كالمطر، والسيل، والحصان،

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ١٢١.

والفرس،... الخ وهي رموز تحيل إلى بؤرة الذات الشعرية، وإلى قيمها، وذاتيتها، وتوجد بها ولها، لكنّ ذلك ليس مطرداً. فالذات التي تتعين في الناقة أو توجد بها، تعود إلى التعين في ذات الممدوح وقيمه، أو في الذات الجماعية (القبيلة) وقيمها، في قصائد أخرى كثيرة.

معنى ذلك أن الشكل الشعري الجاهلي يتشكل دائماً من نسقين ـ بؤرتين فقط والعلاقة الجدلية بينهما هي التي توجدهما وتحركهما، وتستغرق أدق تفصيلات تعينها مهما اختلفت هذه التفصيلات وتغيرت.

لقد رأى د. كمال أبو ديب من تحليله لمئة وخمسين قصيدة جاهلية أن هناك تياراً مضمونياً واحداً يجمعها سمّاه التيار وحيد البعد، الذي يتدفق من الذات في مسار لا يتغير. وهذا التيار يتبلور في نمطين بنائيين، سمى الأول: نمط البنية وحيدة الشريحة الذي يتجسد في سيطرة نبض واحد، وحالة انفعالية مفردة، وهما خصيصتان لأنماط شعرية مثل الهجاء وشعر الحب، وبعض القصائد الخمرية أو المرثيات والقطع الوصفية القصيرة التي تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التفاصيل الحسية والبصرية.

أما النمط الثاني فسماه: نمط البنية متعددة الشرائح، وهو نمط من البناء يمثل مستوى عميقاً من التجربة، ويتمثل الزمن من حيث هو تجربة جذرية، وقوة فاعلة تكوّن وعي الشاعر ورؤيته للوجود وتصوغهما[1].

وعلى الرغم من خضوع هذه الرؤية النقدية لفكرة (غنائية) الشعر العربي إلاّ أنها لا تميز الاختلافات بين النمطين إلاّ على أساس

(١) ينظر، البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث، ١٣٩، ١٥٨- ١٦٠، الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، ٤٨-٤٩.

(البسيط/ المركب) سطحياً، وهذا يعني أن جهد أبي ديب لم ينتبه إلى أن البنية العميقة لأية قصيدة جاهلية هي واحدة، ذلك أن القصيدة دائماً ترد رؤية محددة للعالم الجاهلي، وتصدر عنها في الوقت ذاته ولعل ما يثبت ذلك نتائج أبي ديب نفسها في تحليل قصيدتين تمثل كل واحدة منها نمطاً من النمطين البنائيين حيث تشابهت نتائجه تماماً أو تكاد.

وهذ يؤدي إلى الحكم بأن الشكل الشعري الجاهلي كيفما تعيّن، يتكون من بؤرتين ينبثق عن كل واحدة منهما نسق تشكيلي محدد، بغض النظر عن البسيط/ المركب، فإن جدلية العلاقة بين البؤرتين تنعكس في جدلية العلاقة بين الحضور/ الغياب من حيث فاعلية كل منهما في الآخر. فحضور بؤرة الطلل يستدعي غائباً هو بؤرة الذات الشعرية. والعكس بالعكس، لكنهما موجودتان دائماً، في وجود الشكل ـ الوعي الشعري، وبهذا تنتفي صفة البسيط/ المركب إلاّ من حيث التنويع التشكيلي ظاهرياً.

إن أية قصيدة جاهلية قصيرة يمكن أن تكتنز حركية ووعي قصيدة معقدة التركيب من حيث أنها تختزل تعيّنات البؤرتين إلى حركة تأسيس القيم مباشرة. ومعنى هذا أن حركية الشكل ـ الوعي الشعري هي المهمة في القصيدة، وليس التشكيل أو الأسلوب الذي تتعين فيه هذه الحركية. إن الوعي الشعري يظهر لذاته بذاته، ويوجدها بها، ومن هنا تأتي حركيته، إنه نفي مستمر (بالمعنى الهيجلي للنفي)، أي أنه يشكل ذاته بنفي ذاته جدلياً فبؤرة الطلل/ بؤرة الذات تنفي إحداهما الأخرى، وكذلك العالم اللا شعري/ العالم الشعري، تماماً مثل النفي ـ الصيرورة التي تحدث من جدلية العدم/ الوجود.

## ب. المبحث الثاني: حركية الشكل الشعري وفكرة الحرية:

حاول المبحث السابق أن يجيب على سؤال محدد هو، كيف يتشكل الشكل الشعري الجاهلي؟ وفي هذا المبحث إجابة عن سؤال أهم من السؤال السابق وأكثر جوهرية، لكنه وثيق الصلة به، هو : لماذا يتشكل الشكل الشعري بهذا الشكل بالذات؟

إن جواب هذا السؤال الجوهري يجب أن يستوعب الشعر في رؤية شمولية ويتناول ضرورته التاريخية، وفاعليته الحضارية. أي غائية الوعي الشعري. فالشعر وجد، لأنه وجد لغاية محددة، وهذه الغاية هي الدلالة العميقة له التي سأبحث عنها.

قبل ذلك لا بد من مناقشة إحدى الدراسات التي حاولت أن تضع الشكل الشعري الجاهلي في سياق شمولي، يصدر عنه، هي دراسة (سوزان ستيتكيفيش) الموسومة بـ (القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية)[1]. فقد حاولت الباحثة أن تفسر الشكل الثلاثي للقصيدة التقليدية (النسيب والرحيل والغرض)، بطقوس (العبور) عند المجتمعات البدائية كما صاغها العالم الأنثروبولوجي (فن جنب) رامية إلى «إثبات أن قالب القصيدة ليس قيداً شكلياً يقيد الخيال الشعري، بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر بأن يعبر عن تجربته

---

(١) ينظر ، مجلة ، مجمع اللغة العربية بدمشق ، ج١ ، مجلد ٦٠ ، كانون الثاني ١٩٨٥ ، ٥٥-٨٥ .

الشخصية من خلال شكل ذي أبعاد نفسية وقبلية وطقسية وأسطورية في نفس الوقت».

وطقوس العبور التي تبنتها الباحثة هي تلك الطقوس التي تعبر عن انتقال شخص أو مجموعة أشخاص من مكانة اجتماعية معينة إلى مكانة اجتماعية أخرى معينة أيضاً. وأبرز هذه الطقوس هي طقوس (الانتماء) التي ترمز إلى انتقال العابر ـ أي الشخص الذي يمارس عليه طقس العبور من الطفولة إلى الرجولة، أو التي يصبح الطفل عبرها عضواً ناضجاً في المجتمع. ومراحل هذه الطقوس ثلاثة: الانفصال، الهامشية، والاندماج بالمجتمع.

وهكذا رأت الباحثة أن هذه المراحل تقابل على الترتيب، مكونات الشكل الثلاثي للقصيدة العربية (النسيب، الرحلة، الغرض).

إن الحسنة الوحيدة لهذه الدراسة هي أنها تنبهت إلى غائية الشكل الشعري، على الرغم من أنها لم تصل إلى نتيجة جوهرية ومهمة، في هذا المجال، لكن الاعتراضات التي يمكن أن تقوم أمامها كثيرة يمكن إجمالها بما يلي:

١ـ تنطلق الدراسة من مسلمة القالب الفني الثابت للقصيدة العربية، وهي مسلمة قاصرة وغير صحيحة.

٢ـ تنتمي الدراسة إلى الجهد الاستشراقي الذي ينظر إلى الشعر الجاهلي باعتباره انعكاساً لفكرة البدواة، والبدائية، والتخلف الحضاري،... إلخ. حسب.

٣ـ إن هذه الدراسة تلغي دور الوعي الشعري وفاعليته. فإذا كان الغرض من الشعر هو مجرد الانتماء إلى الوعي الجماعي، فلماذا يوجد ـ

إذن ـ ألم يكن الفرد ـ قبل أن يكون شاعراً ـ منتمياً أصلاً إلى هذا الوعي؟ وإذا قيل أن الشعر تعبير عن هذا الوعي فهي مسألة أثبتنا أنها لا تصدق إلا على الشعر الجاهلي المتأخر الذي أنتجه استقرار الوعي الشعري.

٤ـ تفسيرها الشعر باللا شعر، أي بالطقوس الشعائرية عند الشعوب البدائية، ولطالما أساء تفسير الشعر العربي باللا شعر (بالأساطير، والشعائر، وكل ما هو بدوي) إلى قيمته الفنية. إن ما يسمى بالمنهج الأسطوري الذي فرضه عدد من الباحثين على الشعر الجاهلي، لم ينتبه إلى أن الوعي الشعري كان (يوظف) الأسطورة للتعبير عن رؤيته الشعرية تشكيلياً، أي أنه لم يكن يصدر عنها، تماماً مثلما يفعل أي شاعر حديث.

٥ـ تفسر هذه الدراسة الوقوف على الطلل، بأنه « يشير بطريقة مجازية إلى عصر ذهبي، تاريخياً كان أم أسطورياً » فإذا كان الأمر كذلك فلماذا يجب على الشاعر أن يعاود الانتماء إلى مجتمعه البدوي المتخلف حضارياً، إذن؟.

إن فكرة إشارة الطلل إلى عصر ذهبي أو ماضٍ حضاري يحن إليه الشاعر (واللا وعي الجماعي) التي طرحها أيضاً يوسف اليوسف في نظريته عن ما سماه باللحظة الطللية[١]، فكرة بنيت على أن الصحراء العربية قد احتوت في عصر ما عدداً من التطورات الحضارية، كحضارة اليمن ـ وإرم وعاد وثمود... وهذا افتراض غير صحيح، إذ أن الوقوف

(١) ينظر، مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ١٣٩.

على الطلل ـ بماهيته التي تبينت في البحث السابق ـ ليس حنيناً إلى الماضي، بل هو ـ بالضبط ـ نزوع إلى المستقبل (الحضاري الأرقى)، والفرق جوهري بين الحنين والنزوع.

ومن هذه النقطة بالذات (النزوع إلى المستقبل الحضاري)، سيحاول هذا البحث أن يرصد غائيةالوعي الشعري المجسدة في الشكل الشعري.

إن كل فكرة أو سلوك واع محكوم مسبقاً بشروط وجوده الموضوعية والذاتية، أي إنه، بما هو واع، لا بد أن يكون (مع/ ضد). وإن الوعي الشعري الجاهلي لا يخرج عن هذه القاعدة.

إن البيئة الجاهلية التي وجد فيها الشعر، بيئة بدائية، تتحكم بها الظروف (الإيكولوجية) تحكماً مباشراً، لذلك كان الوعي السكوني، مجموعة من البنيات القارة على الأصعدة كافة؛ اجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً، ودينياً،... لأن الوعي السكوني، وُجد في العالم بالشكل الذي منحه للعالم، وعلى أساس هذا الشكل، حدد موقفه منه. ومن هنا، كانت هذه البنيات مجموعة من الأفكار. حتى الآلهة الوثنية، كانت في ماهيتها العميقة آلهة أفكار لا ظواهر. فالإلهة مناة (مثلاً) كانت أقدم الآلهة كلها، ويشترك العرب جميعاً في عبادتها[١] لأنها تمثل فكرة (القدر) التي تعززت في الوجدان العربي لأسباب (إيكولوجية).

يتضح من هذا أن البيئة الجاهلية بيئة حتميات فكل شيء فيها محتوم، ومقدر، بشكل قطعي، ولا سبيل إلى الخروج على هذه الحتميات، إن البيئة نفسها بما هي فكرة عن الموت وعن الحياة، لم تكن

(١) كتاب الأصنام لابن الكلبي، ١٣. في طريق الميثولوجيا عند العرب، محمد سليم الحوت، ٦٥.

تسمح بذلك، فالوعي السكوني كان يفرض ذاته كلياً على الفرد قبل الإسلام، أي يفرض فهمه المحدد للواقع عليه، وكانت العلاقة بينهما علاقة فرض مطلق، وقبول مطلق. ومن هنا كانت حياة الكينونة التي ميزت العصر الجاهلي المبكر.

ولما كان الواقع التاريخي هو الذي يجعل من أي شيء ما هو عليه، فإن الوعي الشعري المستجد، جاء (ضد) هذه الحتمية، (مع) ذاته، وغائية الشكل الشعري تتحدد ابتداء من هذه النقطة، حيث بدأ، أيضاً، النزوع إلى المستقبل الحضاري، أو التاريخ. إن الوعي الشعري ـ إذن ـ وعي بالحرية، لأن التحرر يساوي التحضر، ألم تتشكل تاريخية الإنسان وحضارته من صراعه المستمر ضد الحتميات التي حفزته دائماً على تطوير إمكاناته؟!.

لكن الوعي الشعري لم يكن يعي حريته عبر تأمل نظري صرف، بل كان يعاني حريته، منذ مظاهرها الأولى، حيث بدأ يجسد ذاته في شكل، أي في الشعر نفسه بما هو لغة مبتكرة، (فعل تحرري)، لقد رأى برجسون أن التحرر قدرة إيجابية تقتضي جهداً شاقاً متواصلاً من أجل استبدال وعي بوعي، ومن مظاهر الوعي، اللغة؛ إن على المتحرر أن يبتكر لغته[1]. ومن هنا كان الوعي الشعري يؤسس حريته على أساس الحتمية أو الوعي بها، يقول هيجل: «إن الحرية هي معرفة الضرورة»[2] بمعنى أن الحرية لا يمكن أن تتحقق أو يكون لها معنى وفاعلية إلا إذا وعت ذاتها وعياً شمولياً؛ الضرورة أو الحتمية التي تكتنفها من جهة، والفعل

(١) بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية، حبيب الشاروني، ٢١-٢٢.

(٢) مشكلة الحرية، زكريا ابراهيم، ٧٨.

المطلوب إنجازه للتخلص منها أو التعديل من نتائجها من جهة أخرى. إن ميزة الوعي الشعري وعظمته، أنه كان يعي ذاته (حريته) فعلاً، وكان هذا الفعل هو الشكل الشعري نفسه.

وفي ضوء هذه النتيجة، فإن تفسير الشكل الشعري غائياً، غير ممكن إلا إذا نظرنا إليه على أنه فعل التحرر (الواعي)، ومن هنا يمكن تفسير حركية التشكيل الشعري التي تناولها البحث السابق بأنها صراع بين الحتمية، والحرية، في إطار الوعي الشعري الذي يعيهما.

إن فكرة وجود الطلل (في) الحركة إنما هي ـ بالضبط ـ فكرة الدهر؛ المطلق الذي يتعين في شيء واحد هو الموت (الحتمية) بكل صوره، ولما كان الموت في الوجدان العربي هو (السكون)[1] فإن الحركة ـ الدهر هي أيضاً سكون، أو هي سكون متحرك (فكرة وفعلاً)، ومن هنا جاء التطابق بين فكرة الدهر، وبنية الوعي السكوني. وكان على الوعي الشعري أن يؤكد ذاته إزاءها عبر بؤرة الذات الشعرية، أي أن يجعل الوجود الإنساني، وجوداً ديمومياً، ذا شكل حركي، أو يوجد (وجوداً حراً)[2] خارج الموت ـ الدهر ـ الوعي السكوني.

إن أية حضارة، ما هي إلا فكرة عن الموت (أو المصير ـ الحتمية)، وعلى هذا الأساس ـ مثلاً ـ اختلفت حضارة وادي الرافدين القديمة عن الحضارة المصرية، فيما هو رئيس من مظاهرهما، من حيث أن الأولى

---

(١) اللسان: موت، تاج العروس: موت.

(٢) الشعر والوجود، ٩٤.

آمنت بفناء الإنسان والثانية آمنت بخلوده[1].

إن ما شكلّ إنسانية الإنسان وتاريخيته، أي ما جعله (إنساناً) هو إدراكه للموت، الذي يكتنف كل شيء، تجربةً وجوديةً، يقول (إنكيدو) ذلك الكائن الذي أصبح إنساناً متحضراً، مخاطباً صديقه كلكامش، الذي عليه أن يحقق وجوده للحياة بفعل وجوده للموت[2]:

أنَ ترى الموتَ في الأشياء

هذا هو معنى أن تكون إنسانا.

ذلك أن الإنسان الحضاري كائن متزمّن (يعي وجوده في الزمان) وزمانيته هذه، هي التي خلقت وعيه الحضاري وتاريخيته بما أنها مرتبطة تماماً بالموت، أو متناهية به. وعلى هذه الزمانية يتأسس الطابع الرئيس للوجود الإنساني؛ «الهمُّ بتحقيق إمكانيات في الوجود»[3]. فالزمانية همّ مستمر، سواء بما يجب أن يتحقق من ممكانات الآن ومستقبلاً، أو بما تحقق (أو لم يتحقق) منها في الماضي. لكن أسلوب تحقيق هذه الممكنات (الذي يساوي الفكرة عن الحياة) يتحدد تأسيساً على الفكرة عن الموت.

إن الإيمان بفناء الإنسان أو خلوده معناه الإيمان بهامشية وجوده في الكون أو بمركزيته، ولقد آمن الوجدان العربي بفناء الإنسان أي بهامشية وجوده في الكون (لأسباب ايكولوجية بحتة) ولذلك كان الدهر المقولة الأساس التي تقوم عليها كينونته ـ ووجوده في العالم. بكل تعيناتهما،

---

(١) ما قبل الفلسفة، ١٤٥-١٤٦.

(٢) كلكامش، هنري مايسن، ١١٥.

(٣) (بحث) الزمن في المذهب الوجودي عند مارتن هيدجر، عبد الرحمن بدوي محمود (مجلة) عالم الفكر، المجلد ٨ العدد ٢/ ١٩٧٧.

ومنها الشعر، فكلا الوعيين السكوني والشعري كان يصدر عن هذه المقولة، لكن الاختلاف الجوهري بينهما أن الأول كان مستلباً إزاء حتميتها والثاني كان يؤسس حريته عليها لأنه يعيها إيجابياً.

فبؤرة الطلل تمثل الدهر ـ الحتمية ـ الوعي السكوني، ولكن وجودها في الشكل الشعري يعني أن الوعي الشعري يعي هذه الحتمية، ويعي بديلها لذلك يبدأ بمواجهتها ببؤرة الذات الشعرية التي ينميّ وجودها بصورة مطلقة بحيث يمكن أن تحرر ذاتها من حتمية الدهر.

هنا لا بد من الالتفات إلى فكرة مهمة في الشعر الجاهلي يمكن أن تفسر لنا طبيعة هذه المواجهة بين البؤرتين، هي فكرة (الحجر). فقد وقر في الوجدان العربي أن الحجر خارج سطوة الدهر والزمان، أي خالد، ففي أمثالهم «أبقى من حجر»[1] وفي موروثهم الشعبي تعبير عن عجبهم من الحجارة التي «لا يكبر صغيرها ولا يهرم كبيرها»[2] وقد لفتت هذه القدرة الكامنة في الحجر، انتباه الشعر فقارن بين قدرته هو بوصفه كائناً زمانياً فانياً خاضعاً للزمان، وبين قدرة الحجر على الخلود، يقول عمرو بن ملقط[3]:

وحَوادِثُ الأيَّامِ لا
تَبْقَى لهَا إلاّ الحِجَارة

(١) كتاب الأمثال، مؤرج بن عمر الدوسي، ٦٥.
(٢) بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي، ج١، ٣٣٩.
(٣) النقائض، ٦٥٣.

وتقول الخنساء[١]:

بِلينَا وَمَا تَبْلى تِعارُ وَمَا تُرى
على حَدَثِ الأيامِ إلاّ كَماهِيَهْ

وقد أوحت هذه الفكرة نفسها لبعض الشعراء أن يتمنى لو يكتسب هذه القدرة، أي يصبح حجراً يقول ابن مقبل[٢]:

ما أطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أنَّ الفَتَى حَجَرٌ
تَنْبو الحَوادِثُ عَنْهُ وَهْوَ مَلْمُومُ

ويقول النمر بن تولب[٣]:

ألا يا لَيْتني حَجَرٌ بِوادٍ
أقامَ وَلَيْتَ أمِّي لَمْ تَلِدْنِي

ويقول عباد بن سعيد أو غيره[٤]:

بليتُ وأفنَتنِي السُّنُونُ وأصْبَحَتْ
لِداتي نُجُومُ اللَّيلِ والقَمَرُ البَدْرُ
ثلاثَ مئِينَ قَدْ مَرَرْنَ كَوامِلاً
فيا لَيْتَني ثَوْرٌ لِما صَنَعَ الدَّهْرُ

---

(١) ديوانها، ٦١ ـ تعار: هضبة أو جبل.

(٢) ديوانه، ٢٧٣.

(٣) شعره، ١١٨.

(٤) المعمرون والوصايا، ٦٨ - ثور، اسم جبل صخري.

إن هذ الأمنية ـ رغم تميزها بالمأساوية المفجعة ـ تكتنز فاعلية حضارية عميقة الأثر، فقد استغل الوعي الشعري فكرة الحجر في الوعي السكوني وطورها.

فمن المعروف أن الحجر، عادة ما يكون رمزاً مادياً لما هو روحي، ولهذا نحتت منه الأصنام والأوثان أو وضع علامات على أشياء أو أفكار مقدسة. ولا يكاد يوجد دين واحد من الأديان المعروفة لا يجعل للحجر قيمة قدسية أو رمزية. ومن هنا كانت فكرة الحجر فكرة حضارية، لأنها رمز إنساني، والرموز الإنسانية، كثيراً ما تجعل لحياة الإنسان معنى (حضارياً بالذات).

ويبدو أن الوعي الشعري تمثل هذه الفكرة، وأسبغها على شكله، أي الشعر، ولهذا كان بعض الشعراء يرى في قصيدته حجراً، يقول النابغة:

أَلِكْني يا عُيَيْنُ إليْكَ قَوْلاً ... سَأُهْديه إلَيْكَ، إلَيْكَ عَنّي
قَوافِيَ كالسِّلامِ إذا اسْتَمَرَّتْ ... فَلَيْسَ يَرُدُّ مَذْهَبَها التَّظَنّي

ويقول ابن مقبل(١):

وقافِيَةٍ مِثل حَدِّ الرَّدَا ... ةِ لَمْ تَتْرِكْ لمجيبٍ مَقَالا

وكذلك خفاف بن ندبة(٢):

(١) ديوانه، ٣٢١ ـ الرداة: الصخرة.

(٢) شعره، ١٣٤، وفسر قوله ثالثة الأثافي بالداهية العظيمة كالجبل.

وإنَّ قَصيدةً شَنْعاءَ منِّي

إذا حَضَرتْ كثالثةِ الأثَافي

إن القصيدة هنا حجر، ليس فقط بتأثيرها وفاعليتها، ولكن بما هي شعر أي كيان لغوي يمكنه اكتساب ماهية الوجود الكلي الحر الخارج عن حتمية الزمان، على الرغم من أنه وجود فعلي (زماني). فهي كيان يجمع بين الروحي والمادي تماماً كالحجر الخالد وقد انتبه بعض الشعراء إلى قدرة الكلمة في حد ذاتها على البقاء والخلود[1]، بما هي قوة فاعلة في الحياة، أو خلاصة لوعي فعال في بناء الوعي الإنساني إيجابياً. وقدرة على خلق الحقائق، أو الأفكار ذات الفاعلية التاريخية. ولهذا نرى أحد الشعراء يهجو ويمدح شخصاً واحداً لأنه يستطيع أن يمحو فاعلية الكلمة بفاعلية كلمة مضادة[2]:

فإني سأمحو بالذي أنا قائل

به صادقاً ما قلت إذ أنا كاذب

وما ذلك إلا لأن الشعر كان قدرة على إبداع الحياة وحقائقها الفاعلة تاريخياً، ولهذا كان الشعر في إحدى ماهياته، نسخاً للوجود الكينوني الزائل في وجود خالد روحي، هو الوجود الشعري[3].

---

(١) ديوان عروة بن الورد، ٦٦ ـ شعر زهير، ٢٣٦.

(٢) ديوان بشر، ٤٢.

(٣) الشاعر والوجود، ٨٥.

لقد كانت نشأة الشعر الجاهلي ـ أصلاً ـ تأسيساً على مبدأ أن اللغة يمكن أن تكون موضوع الوعي وماهيته في آن، بمعنى أن عدمية وجود الكينونة وسكونية وعيه والموت الذي تنطوي عليه، هي التي أوجدت الشعر، الفاعلية الوجودية التي تعي الحياة وتحاول أن تتمسك بها وتحررها من حتمية الموت «والشاعر يقول إن الفن ليس إلا ضرباً من لعنة الكلمة على هذا الموت. كل ما يملكه إزاءه هو قوة الكلمة، أو الشعر. إنه يريد من خلال القوى اللغوية... أن يزيل التوتر الناشئ عن الشعور بالموت»[1]، ويتغلب عليه، لأن الشعر، يمنحه ذلك الشعور العميق بالحياة الخالدة.

وعلى صعيد حركية التشكيل الشعري، فإن الوعي يسبغ على بؤرة الذات الشعرية كل صفات الحجر أو يجعلها حجراً لتستطيع مواجهة بؤرة الطلل، الاندثار ـ الدهر ـ الوعي السكوني وتتغلب عليها. فالحجر يرتبط بالنفس الإنسانية بسبب طبيعته ذاتها؛ طبيعة الـ (هكذا أنا وكفى)، وبسبب كونه يمثل التجربة الأبسط والأعمق لذلك الشيء الأبدي الخالد الذي يمكن أن يحس به الإنسان في تلك اللحظات التي يشعر فيها أنه خالد لا يحول ولا يزول[2].

ومن هنا نفهم لماذا كان الوعي الشعري يجعل من ذاته حجراً، فهو من جهة يراها مثلاً أو رمزاً لديمومة الحياة وحريتها في مواجهة الموت، وبطلاً وظيفتُه الأساسية تطوير مجتمعه انطلاقاً من ذاتيته، ومن جهة

---

(١) دراسة الأدب العربي، ٢٤٠.

(٢) الإنسان ورموزه، كارل يونغ، ١٧٨.

أخرى فإن طبيعة الـ (هكذا أنا وكفى)، تتضمن فكرة الذاتية من حيث كونها مبدعة لقيمها، بذاتها، واقفة بفاعليتها هذه إزاء الاندثار، أو الموت أو الدهر الذي تتضمنه بؤرة الطلل، فالصراع بين البؤرتين بؤرة الذات ـ الحجر، وبؤرة الطلل صراع بين زمنين الزمن الوجودي المطلق شعرياً، والزمن الكينوني النسبي، والشاعر الجاهلي حاول دائماً أن يؤكد حركيته التي تتضمن ذاتيته وعياً ووجوداً في مواجهة السكونية (وعياً وحضوراً).

وتتضح صفة الحجر في بؤرة الذات الشعرية، في الناقة ـ النسخة الوجودية الأولى منها في الشكل الشعري الجاهلي، ولا سيما في المثال المشهور للناقة ـ الذات عند طرفة[1] فهذه الناقة قصر ممرد، فخذاها عمودان لبابه، ومرفقاها كقنطرة الرومي المشادة بالقرمد، وأضلاعها (دأياتها) صخرة ملساء في أرض صلبة مستوية (خلقاء في ظهر قردد)وجمجمة رأسها سندان، وعيناها في صخرة، وقلبها (كمرداة صخر) من صفيح مصمّد (صخر عريض مصمت)، أما سائر صفاتها الأخرى فهي لا تخرج عن الشدة والقوة والصلابة، وهي من صفات الحجر، اشترك فيها كل الشعراء الجاهليين الذين (وصفوا) الناقة.

وهذه الناقة ـ الذات ـ الحجر، هي الخلاص من كل ما تمثله بؤرة الطلل، حين يلقيها الوعي الشعري إلى الممكن، الذي يعني حريتها، وحرية الآخر الذي يريد الوعي الشعري أن يحرره، ذلك أن حرية الذات لا

---

(١) ديوانه، ق١، الأبيات ١٨، ٢٢، ٢٦، ٢٩، ٣٠، ٢٥، ٤٠ ـ والناقة عند غيره من الشعراء حجر أيضاً (عرمس)، ينظر (مثلاً) ديوان بشر، ١٠٠ ـ شعر عمرو بن شأس، ٢٦ ـ ديون ابن مقبل، ٢٢٢

تكون إلا بحرية الآخرين[١]، يقول طرفة:

عَلى مِثْلِها أمضي إذا قَالَ صَاحِبي ألا لَيْتَني أفْديكَ مِنْها وَأُفْتَدي
وَجَاشَتْ إليهِ النَفْسُ خَوفاً وخَالَهُ مُصاباً، ولَوْ أمسى عَلى غَيرِ مَرْصَدِ

فالضمير في (منها) يعود على مضمر هو الصحراء، العالم الطللي، الذي يريد الآخر كما تريد الذات في الوعي الشعري، الخلاص والتحرر منه، لأنه عالم شَيَّأ الإنسان الجاهلي حين حاصره بالموت، وقيده بكينونته ولا تاريخيته فكان على الوعي الشعري أن يقود الناقة ـ الذات إلى خارج هذه الحدود الضيقة الواسعة، كالعدم ليحقق ممكنات وجوده أي تاريخيته، فيجد ذاته، ويعي وجوده الفاعل في العالم ـ الممكن، يقول المرقش الأكبر[٢]:

وَدَوِيَّةٍ غَبْراءَ قَدْ طَالَ عَهْدُها تَهَالَكُ فيها الوِرْدُ والمَرءُ نَاعِسُ
قَطَعْتُ إلى مَعْرُوفِها مُنْكَراتِها بِعَيْهامَةٍ تَنْسَلُ واللَّيْلُ دَامِسُ
تَركْتُ بِها لَيْلاً طَويلاً وَمَنْزِلاً وَمُوقَدَ نَارٍ لَمْ تَرُمْهُ القَوابِسُ

إن الشاعر يرصد بوعيه حاجة الذات الجماعية (الآخر) إلى التاريخية، أي التحرر فالعالم الطللي، عالم مقفر بلا تاريخ (صحراء قد طال عهدها باللا زمانية) فهي هالكة بعطشها لأن إنسانها (ناعس) بلا وعي حضاري، وهنا يأتي الوعي الشعري ليعين هذا الإنسان ويتجاوز به

(١) الشخصانية، إيمانويل مونييه، ٦٧ ـ مشكلة الحرية، ٢١١-٢١٢.
(٢) المفضليات، ٤٦٤-٤٦٥ ـ دوية، صحراء مقفرة ـ الورد، الإبل العطاش، عيهامة: قوية جرينة.

هذه الصحراء ـ حياة الكينونة التي يلفّها الظلام، فلا تستطيع أن تدرك ذاتها وعالمها، إذ ينسل من سلطتها أي يحرر ذاته، ويدفع بها جريئة قوية واعية بزمانيتها، لتستشرف الممكن التاريخي، إنه يقطع المنكر ـ العالم الطللي إلى العالم الحضاري الممكن (المعروف) ـ لكن عظمة هذا الوعي أنه لا يريد أن يخلص ذاته ـ حسب. لذلك فقد ترك في طريقه إلى خلاصه، ما يعين الآخرين على خلاصهم؛ منزلاً، وناراً تهديهم، لو أنهم أرادوا ذلك.

إن الوعي الشعري يبني عالمه الحضاري ـ حريته على أساس الفعل، لأنه يعي ذاته، ويدركها، ويدرك ما عليه أن يفعله، تاريخياً، أن «الفعل هو التعبير الوحيد عن تلك الحرية الإنسانية التي تندفع نحو تحقيق إمكانياتها في حركة واحدة تضم الباعث والدافع والغاية معاً»[١].

وهذا الفعل هو (الاختراق)، إن على الذات الشعرية، أن تخترق العالم الطللي بإمكانياتها لكي تحقق ذاتها، وتنجز حريتها، ولهذا نرى أن الوعي الشعري ينمّي إمكانيات هذه الذات على مستوى التشكيل. بمعنى أن حركية الشكل الشعري تتأتى من تطوير إمكانات الذات الشعرية وجودياً لكي تتغلب على كينونة العالم الطللي ووعيه السكوني.

والشعر الجاهلي حافل بمظاهر الاختراق أو الفعل التحرري، فكثيراً ما نصادف أمثلة متنوعة عليه، كاجتياز الصحراء المخيفة. يقول المتنخّل الهذلي[٢]:

---

(١) مشكلة الحرية، ٢٠٤.

(٢) ديوان الهذليين، ج٢، ٢٨-٢٩ ـ وينظر مثلاً لفكرة مشابهة، وديوان ابن مقبل، ٥١ (خرق، فلاة بعيدة واسعة. الغول، البعد. تحسر، تكل ركابهم من الإعياء. ذي نياط، بعيد وكأنه من بعده قد علق ببلد آخر أو وصل به. الصحاصح، ما استوى من الأرض. ملأ منشرة. ملاحف بيض يعني السراب. سباط، الحمى.

وَخَـرْقٍ تَحْسُرُ الرُكْبَانُ فِيهِ    بَعِيدِ الغَوْلِ أغْبَرَ ذِي نِيَاطِ
كَأنَّ على صَحَاصِحِهِ مُلاءً    مُنشَّرَةً نُزِعْنَ مِنَ الخِيَاطِ
أجَزْتُ بِفِتْيَةٍ بِيضٍ خِفَافٍ    كَأنَّهُمْ تَمَلُّهُمُ سِبَاطِ

إن الوعي الشعري يخترق الصحراء، العالم الطللي، الذي قصّر عن اختراقه الوعي السكوني على الرغم من أن هذا العالم، يبدو لا نهائياً، ضائعاً في اللا مكان، يلفّه السراب الذي يرمز إلى حياة الكينونة التي لا تعي ذاتها، لكن هذا الفعل التحرري يتجاوز نطاق الذات، إن الوعي الشعري وجد لأنه يريد أن يحرر ذاته والآخر، لذلك يأتي هذا الفعل ـ الاختراق من أجل الآخرين، والملاحظ أنهم خائفون، أو مرضى، أي أنهم لا يمتلكون إمكانية الفعل في العالم الطللي، أي لا يملكون حريتهم، ولذلك يتكفل الوعي الشعري بقيادتهم، لكي يحققوها، خارج هذا العالم، أي في عالم الممكن الذي ينقلهم إليه الوعي.

إن فعل الاختراق، فعل واع، يريد أن يحقق لذاته وللآخرين مقومات الوجود الفاعل المؤسس ولذلك فهو يحاول أن يوفر لعالمه مقومات الوجود الحضاري. أعني القيم.

وقد أشرت في البحث السابق إلى أن الصراع بين بؤرة الطلل وبؤرة الذات الشعرية يؤدي إلى استخلاص قيم من وجودية الذات في العالم الطللي، وهذه القيم نتيجة للوعي الذي يعي ذاته (حريته وحتميته)، فيشكل هويته، وقيمه، بنفي إحداهما المستمر للأخرى. فإذا كانت حتمية البيئة التي فرضت قيماً غير حضارية على البيئة الجاهلية قبل أن

يأتي الشعر، فإن هذه البيئة يمكن أن تنفي، ذاتها بالحرية، بأن تكون محفزاً على إبداع القيم، التي تكفل تحرر الإنسان فيها، وهذا النفي المستمر يعني أن الحرية التي يريد أن يؤسسها الوعي الشعري، حرية حتمية ـ إن صح التعبير ـ أو هي حرية (مجاهدة) بتعبير كارل ياسبرز[1]. والوعي الشعري يقرر أن الفعل الواعي يجب أن يتحقق حتماً. إن معنى الحتمية (الوعي السكوني، المصير)، قد أصبح الآن (الوعي الشعري، الصيرورة).

إن استخلاص الوعي الشعري للقيم من صراع ذاته مع العالم الطللي، دليل على مدى وعيه لحريته، «فليست الحرية مجرد الفعل الذي به يؤكد الموجود ذاته (أو يضع وجوده الخاص) وإنما هي أيضاً ذلك الجهد الذي به يسعى الموجود إلى العلو على ذاته، أو يعمل على تحقيق القيم»[2]. بمعنى أن على الوعي الشعري، لكي يحرر ذاته أو يوجدها وجوداً متحرراً، أن يحقق قيمها في عالمه، وهذا يعني أن يؤسس فيه عالماً جديداً، يقول ربيعة بن مقروم[3]:

فإن تسأليني فإني امرؤٌ ... أُهينُ اللئيمَ وأحْبو الكَرِيما
وأبني المَعَاليَ بِالمَكْرُماتِ ... وأُرضي الخليلَ، وأَرْوي النَّديما
وَيَحْمَدُ بَذْلي لَهُ مُعْتَفٍ ... إذا ذَمَّ مَنْ يَعْتَفيه اللَّئيما
وأجْزِي القُروضَ وَفاءً بها ... بِبُؤسى بَئيس ونُعْمى نَعِيما
وقومي فإن أنْتِ كَذَّبْتِني ... بِقَوْلي فأسأل بِقَوْلي عَلِيما

(١) مشكلة الحرية، ٦٠.
(٢) م - ن، ٢٢٥ - ٢٣٦.
(٣) المفضليات، ٣٥٩.

ولنلاحظ قبل تحليل هذه الأبيات أنها أعقبت مجاهدة الحمار ـ الذات من أجل أن يورد أتنه الماء ونجاته بها من الصياد، فهذا الصراع، أدى إلى هذه القيم التي يحاول أن يحققها الشاعر في بيئته، ولكن تحقيقها يتطلب صراعاً أيضاً، وفعل اختراق واعياً، وهذه الذات الشعرية ـ بوعيها ـ تبني قيم وجودها وتؤسسها بهدم قيم الكينونة، وتفرضها على الآخرين لأن فيها خلاصهم وتحررهم، تماماً مثلما فعل الحمار ـ الذات، حين ساق أتنه بالقوة إلى الماء.

إن إنجاز الذات لوجودها كفعل لا يكفي إلا إذا تحول إلى قيم حضارية مؤسسة لعالم جديد. ومن هنا جاءت أهمية الوعي الشعري في حياة العرب. أي من كونه وعياً بنّاءً مبدعاً لنقطة التحول في مسيرتهم الحضارية برغم فقر بيئتهم، حين أوضح للذات القيم الكفيلة بتحريرها ومنحها مركزاً فاعلاً في حركة التاريخ.

والواقع أن الشعر الجاهلي حافل بمظاهر الصراع بين القيم، ومن ذلك ـ مثلاً ـ تلك القصائد التي تجترح العاذلة، رمزاً للآخر الذي يتبنى قيم الكينونة في العالم الطللي، إذا استلب الوعي السكوني وجوده منه. يقول عروة بن الورد[1]:

أَقِلِّي عَليَّ اللَّومَ يا ابْنَةَ مُنْذِرٍ ... وَنَامي فإنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّومَ فاسْهَري

ذَرِيني وَنَفْسي أُمَّ حَسَّانَ إنني ... بِها قَبْلَ أنْ لا أملكَ البَيْعَ مُشْتَري

أحاديثَ تَبْقَى، والفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ ... إذا هُو أمسى هامةً فَوقَ صِيَّرِ

(١) ديوانه ٦٦ - ٧٠، والأصمعيات، ٤٣ - ٤٥.

...ذريني أُطَوِّفْ في البِــلادِ لَعَلَّني أخَليك أو أُغْنيك عَنْ سُوءِ مَحْضَري
فَــإِنْ فــازَ سَــهْمٌ للمَنيَّــةِ لَمْ أكُنْ جَزُوعــاً، وَهَلْ عَنْ ذاكَ مِنْ مُتَـأخَّرِ
وإنْ فـازَ سَـهْمي كَفَّكُمْ عَنْ مَقَاعِدٍ لَكُمْ خَلْفَ أدْبارِ البـيُـوتِ وَمَنْظَرِ
تَقُــولُ لَكَ الوَيلاتُ هَلْ أنْتَ تَارِكٌ ضُــبُــوءاً بِرَجْلٍ تارةً وَبِمِنْسَــرِ
ومُسْتَثْبِتٌ في مَالِكَ العامَ إنّني أراكَ على أقْتـادِ صَرْمـاءَ مُذْكِرِ
فَــجُــوعٌ به للصَّــالِحين مُــزِلَّةٍ مَخُوفٍ رِدَاها أنْ تُصيبَكَ فـاحْذَرِ
أبَى الخَفْضَ من يغشاك من ذي قرابة ومن كل سوداء المعاصم تعتري
ومُــسْــتَــهْنِيءٍ زَيدٌ أبُوهُ فَــلا أرَى لَهُ مَدْفَعاً، فَاقنَي حَيَاءَكِ واصْبِري

إن هذه العاذلة تمثل القيمَ النقيضة للقيم التي يريد أن يؤسسها الوعي الشعري، قيمَ الكينونة السائدة في البيئة الجاهلية، كالتملك، والانطواء على الذات، واللا فاعلية... إلخ. ولنلاحظ أن هذه العاذلة (ابنة منذر) ابنة الوعي السكوني الذي ينذر من يحاول أن يبتدع قيماً أخرى بالاندثار، أن حتمية البيئة لا تسمح بذلك. لكن الوعي الشعري يرفض الخضوع لبيئة بقيم من هذا النوع، ويحاول أن يحرر ذاته، أو يوجدها وجوداً حراً بقيم جديدة، إنه يرفض حياة الكينونة التي يُحَسِّنها له الوعي الزائف عن طريق مواجهة (وجوده للموت) وتحويله إلى وجود للحياة، أو وجود للقيم، فإذا كان الموت والاندثار مصير الذات ـ بكينونتها ـ في العالم الطللي، فإن ذلك محفز على أن تتخلص من كينونتها لتوجَدَ؛ أي تنجز ذاتها فيه، لعل في هذه المحاولة ما يمكن أن يحقق حرية ذاته، وحرية العاذلة نفسها من العالم الطللي وحتميته، عن

طريق اختراق حتميته. وإلقاء الذات في الممكن خارج حدوده.

إن هذا الآخر، بما أنه يصدر عن الوعي السكوني، لا يستطيع الاستجابة للوعي الشعري فالقيم الجديدة غير ممكنة ولا مجدية، في وعيه، لذلك يدعو الذات الشعرية إلى التخلي عن فاعليتها، لأن الاندثار ينتظرها. لكن الوعي الشعري يريد أن يحرر ذاته ويوفر لها مقومات الوجود، ليس من أجل ذاته فقط، بل لأن هذا الفعل كفيل بتحرير الذوات الأخرى، فهو يرفض الاستسلام لحياة الكينونة الوادعة (الخفض) لأن حاجته وحاجة الآخرين إلى التحرر تمنعه من ذلك.

وهذا الصراع بين القيم هو الصراع ذاته بين بؤرة الطلل، وبؤرة الذات الشعرية في الشكل الشعري الجاهلي، ومن هنا يعود الوعي الشعري إلى توكيد ذاته أو قيمه أو حريته، بوجه قيم العالم الطللي، وحتميته، ومحاولة فرضها عليه، بواسطة فكرة الحجر (هكذ أنا وكفى) حتى لو أدى ذلك إلى القطيعة التامة بين الوعيين. فالقيم الجديدة هي الوسيلة الوحيدة لتحقيق عالم أكثر حضاريةً، وارتقاءً بإنسانية الإنسان يقول حاتم(١):

أمَاوِيَّ قَدْ طالَ التَجَنُّبُ وَالهَجْرُ ... وقَدْ عَذَرَتْني في طِلابِكُم العُذْرُ
أمَاوِيَّ إنَّ المَالَ غَادٍ وَرَائحٌ ... وَيَبْقَى منَ المالِ الأحاديثُ وَالذِّكْرَ
أماوِيَّ إنّي لا أقُولُ لِسائلٍ ... إذا جاء يوماً، حَلَّ في مَالنا نَزْرُ
...أمَاوِيَّ ما يُغْني الثَّراءُ عَنِ الفَتَى ... إذا حَشْرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِها الصَّدْرُ

(١) ديوان شعره، ٢٠٩-٢١٠.

إن قيمة الكرم التي يحاول تأسيسها (ولا أقول يبتكرها) حاتم الطائي، تأتي بوصفها قيمة حضارية، لأنها تحرر الذات العربية من كينونتها، التي قيدتها بها طبيعة البيئة نفسها فطالما كان الفقر قيداً ثقيلاً وعائقاً أمام إنجاز الذات لوجودها. يقول علقمة بن عبدة[(١)]:

وَقَدْ يَعْقِلُ القُلُّ الفَتَى دُونَ هَمِّهِ
وَقَدْ كَانَ لَولا القُلُّ طَلاَّعَ أُنْجُدِ

لكن الكرم، نقيض للفقر، إنه يحقق حرية الآخرين من سلطة البيئة نفسها، فضلاً عن أنه يحرر الذات نفسها من قيمة من قيم الكينونة، حب التملك، الذي يزيد الذات فقراً ولا فاعلية. يقول حاتم أيضاً[(٢)]:

إذا ما عَزَمْتَ اليَأْسَ أَلْفَيْتَهُ الغِنَى
إِذا عَرَفَتْهُ النَّفْسُ والطَّمَعُ الفَقْرُ

كما أنه يحرر الذات من قيمة كينونية أخرى، الانطواء أو الانغلاق، إن الذات لا تكون ذاتاً إلا بانفتاحها على الآخرين (وهذا هو معنى الذاتية في رؤية البحث). وهذا الانفتاح كفيل بأن يحرر الذات ـ الآخر من كينونتهما ويوجدهما وجوداً ذاتياً خالصاً ولهذا نرى حاتماً (يبالغ) في تأسيس قيمة الكرم، لأن فيها معنى عميقاً للحرية المجاهدة. يقول مخاطباً ذاته[(٣)]:

---

(١) ديوانه ، ١٢٢ ـ القلّ : الفقر .
(٢) ديوان شعره ، ٢٧٤
(٣) م . ن . ٢٧١

أوْقِــدْ فَــإنَّ اللَّيْل لَيْلٌ قَــرٌّ    عَـــسَى يَرى نارَكَ مَنْ يَمُـــرٌّ
والرِّيحُ يا مُـــوقِـــدُ رِيحٌ صَـــرٌّ    إنْ جَلَبَتْ ضَـيْـفـاً فَـأنْتَ حُـرٌّ

إن حيـاة الكينونة وقيـمـهـا، ليل بارد، تعـصف به ريح الاندثار (العالم الطللي) ولذلك فإن الوعي الشعري يريد أن يؤسس فيه قيمة، يمكن أن ترسخه، بوجه الاندثار، بالفعل الواعي المغيِّر: إيقاد النار، التي ترمز إلى قيمة الكرم، وفي الوقت ذاته تمثل النور والدفء نقيض الليل والظلمة والبرد (الوجود/ الكينونة)، إن هذه النار ـ الفعل ـ القيمة تهدي الآخر (الضيف) إلى خلاصه، أو تحرره، لكنها في الوقت نفسه تحرر الذات التي أسَّست هذه القيمة، إن حرية الذات لا تكون إلا بحرية الآخر. ولهذا يجعل الشاعر، تركيب البيت الأخير شرطياً.

إن الوعي الشعري يخاطب من تعيقه قيم الكينونة عن أن يكون إنساناً حراً، وهو يحاول أن يتصل به، ليستبدل وعيه السكوني بوعي آخر، يجعله ينتمي إليه، أي ينتمي إلى ذاته هو، بعكس انتمائه إلى الوعي السكوني الذي استلبه ذاته ووجوده. على الرغم من أن هذا الآخر (ماوية) يبدو منقطعاً عن الاتصال مع وعي الشاعر، أو منفصلاً عنه، انفصال الكينونة عن الوجود. لكن الوعي الشعري لا يريد أن يتنازل عن قيمته التي يريد أن يؤسسها لأنَّ في ذلك ارتداداً إلى الكينونة أو اللا تاريخ. يقول في ذلك المرقّش الأصغر[١]:

---

(١) المفضليات، ٥٠٨-٥٠٩.

آذَنَتْ جـــارَتي بِوشْكِ رَحـــيلِ ... بَاكـــراً جَـــاهَرَتْ بِخَطْبٍ جَليلِ
أزْمَـــعَتْ بِالفِـــراقِ لَمّا رَأَتْني ... أُتْلِفُ المَالَ، لا يَذُمُّ دَخـــيلي
أرْبِـعـي، إنّمـا يَـريـبُـكِ مِـنّـي ... إرثُ مَـجْـدٍ وَجَـدٌّ لبٍّ أصـيـلِ
عَـجَـبـاً مـا عَـجِبْتُ للْعـاقِـدِ المَا ... لَ وَرَيْبِ الزمـــانِ جَمُّ الخُـبُـــولِ
وَيُضـيـعُ الذي يَصـيـرُ إلَيـه ... منْ شَـقـاءٍ أوْ مُلْكِ خُلدٍ بَجـيلِ
أجْـــمِلِ العَـــيْشَ إنَّ رِزقَكَ آتٍ ... لا يَرُدُّ التَّـرقـيحُ شَرْوَى فَـتـيلِ[1]

فالوعي هنا لا تهمه القطيعة بينه وبين الآخر، لأن تأسيس القيمة أهم، وأجدى، إن صلته بذاته المتحررة، والمحررة للآخر، أي صلته بقيم الحرية والوجود، تحل محل صلته بالكينونة ومن يمثلها، ويقول عوف بن الأحوص[2]:

ومَسْتَنْبِحٍ يَخْشى القَواءَ وَدُونَهُ ... منَ اللّيلِ بَابا ظُلْمـةٍ وَسُتُـورُها
رَفَعْتُ لهُ نَاري فَلَمّا اهْتَدى بِها ... زَجَرْتُ كِلابي أنْ يَهِرَّ عَقُورُها

حاجة الآخر إلى التحرر مصيرية، فهو يعرف أن كينونته في العالم الطللي إلى اندثار (يخشى القواء) لكنه لا يستطيع أن يدرك طريقة إلى إنجاز حاجته هذه، إذ أنه يسير في ليل مظلم لا يهديه فيه شيء، لذلك يأتي الوعي الشعري ليوقد ناره، الفعل الذي يرمز إلى الخلاص من قيمة التملك، وهو بذلك يحقق شعوره بالمسؤولية إزاء الآخر، والملاحظ أن هذا

(١) أربعي، زجر. جد، عظمة. الخبول، الفساد. يجيل، عظيم. الترقيح، إصلاح المال أو الحرص عليه.
(٢) المفضليات، ٣٤٧-٣٤٨.

الوعي يزجر الكلاب (رموز العالم الطللي التي رأيناها تطارد الثور ـ الذات لتقتله) بفعله، لكي لا تنال من وجود الآخر المتحقق منذ الآن. ولذلك دلالته الغنية. ومن هنا تنشاء القطيعة ذاتها التي تتكرر في مواقف مثل هذه. إن الكرم ليس قيمة ضد قيمة حسب، ولكن موقف وجودي، ضد موقف كينوني، أي تضادّ مطلق بين وعيين.

إن هذه القطيعة التي نلاحظها دائماً بين الوعيين في كل النماذج السابقة تقود إلى دراسة ظاهرة مهمة في الشعر الجاهلي، وثيقة الصلة بفكرة الحرية وهي (الاغتراب). وقبل ذلك لا بد من تقديم رؤية مقترحة لمفهوم الاغتراب.

لقد شاع هذا المفهوم كثيراً في الدراسات الحديثة بمختلف مجالاتها المعرفية ولا أريد أن أستعرض دلالات هذا المفهوم فيها جميعاً، لأن هذه الدلالات تدور حول فكرة واحدة هي فكرة الانفصال الذي يرتبط به شعور بعدم الراحة[1]، لكن أنبّه إلى أن الاغتراب فكرة تحيل إلى فكرة الحتمية. فخضوع الإنسان إلى ظروف اجتماعيه وسياسية واقتصادية... خارج إرادته يؤدي إلى اغترابه عن ذاته، وعن موضوعه، فيشعر بأنه مستلب تماماً، لا تربطه أية علاقة انتماء إلى أي شيء. وأن حياته ووجوده بلا معنى.

ولقد كان الإنسان البدوي يعيش اغتراباً حاداً عن ذاته وموضوعه، لأنه كان يحيا حياة الكينونة، فكان بلا تاريخ، وبلا حضارة. وإذا كان

(١) (بحث) الاغتراب عن الذات ، حبيب الشاروني ، (مجلة) عالم الفكر ، المجلد العاشر العدد الأول ، سنة ١٩٧٩ ، ٧٠.

للشعر الجاهلي، والوعي الشعري ضرورة تاريخية أو حضارية، فإنها تتضح هنا بالذات، فقد جاء ليخلص هذا الإنسان (أو الكائن بمعنى أدق) من اغترابه ويجعل منه إنساناً (بالمعنى الفلسفي) ذلك أن الشعر أو الفن رد فعل على الاغتراب لأن هدفه «تأكيد وجود الإنسان في مواجهة قوى الطبيعة والمجتمع التي تهدد بسحقه»[1] إنه حركة تكامل، مضادة لحركة تشيّؤ. وكما أن الشكل الشعري الجاهلي كان يتشكل حركياً من جدلية العلاقة بين بؤرتي الطلل والذات الشعرية، فإنه ـ في الوقت نفسه ـ يتشكل من جدلية العلاقة بين التشيّؤ والتكامل.

معنى هذا أن الاغتراب مفهوم مزدوج الدلالة؛ سلبي وإيجابي، فكما أن ثمة اغتراب حتمي، فثمة، أيضاً، اغتراب حر، والفرق جوهري بينهما، إذ أن الأول انفصال للذات عن ذاتها وعن موضوعها، وانعدام لعلاقتهما بهما، أو انتمائها إليه، وسببه أن وعي هذه الذات وعي سكوني، مستجيب لحتمية وضعها، ومستسلم لكينونتها فيه وبه. لذلك تعجز عن وصل ما انقطع منها من علاقة، سواء بذاتها أو بموضوعها، أي أنها تعجز عن إدراك ذاتها.

أما الثاني، فهو انفصال أيضاً، لكنه إيجابي وفاعل، لأنه يصدر عن وعي حركي يعي ذاته، وحريته، عن طريق فعله الحر، أي أنه يعي ذاته عن طريق موضعتها لذلك فهو ينفصل عن ذاته المتشيّئة بالحتمية، ويتسامى عليها باتجاه تكامله مع ذاته كما ينفصل عن موضوعها لأنه سبب تشيئها، وبذلك فهو يبتدع علاقته بذاته وموضوعه على أساس

---

(١) واقعية بلا ضفاف. روجيه غارودي، ٥٥

انتمائهما التام إليه وليس العكس. استنتاجاً من ذلك كله، فإن الاغتراب نوعان؛ اغتراب سكوني يصدر عن وعي سكوني واغتراب حركي، يصدر عن وعي حركي. وهذا الأخير هو ما أسماه هيجل «التخارج»، الذي يدل على «تلك الحركة أو العملية الحرة التي يقوم بها الروح وأعني بها التجلي، كيما يصل إلى تمام المعرفة بذاته»[1]. إن هذا الاغتراب يجد ذاته بذاته إذ يموضعها، ومن هنا تأتي فاعليته الحركية وإيجابيته.

وإذا كان الوعي الشعري الناضج مغترباً فإن اغترابه من النوع الثاني أي اغتراب حركي، سواء في ذاته، أو في موضوعه (لأن موضوعه هو ذاته). لقد كان أهم الشعراء الجاهليين مغتربين وعياً ووجوداً، بل حتى في حياتهم العادية في مجتمعهم لأنهم كانوا يصدرون في سلوكهم (الشعري وغير الشعري) عن وعيهم المغترب. ولذلك كانت كينونة كل واحد منهم، وشخصه، وإنسانه، وشاعره متحدة، أو واحدة، لأن كل هذه الدرجات من الوجود، عبارة عن تموضعات لوعيهم، أي سلوك. وكل سلوك يتطابق ـ حتماً ـ مع الوعي الذي يصدر عنه. ومن هنا نرى أن شعراء مثل امرئ القيس وطرفة، والشنفرى، وتأبط شراً، وعروة، وعنترة وغيرهم كثير، كانوا خارجين على مجتمعاتهم (قبائلهم) لا يريدون الانتماء إليها، بقدر ما كانوا يريدونها أن تنتمي إليهم، لأنهم كانوا (يعيشون) شعرهم، يَوجِدونَه ويوجَدون فيه وله. وواضح أن ذلك مردّه إلى استبدالهم وعياً بوعي، وقيماً بقيم.

---

(١) الاغتراب سيرة مصطلح. د. محمود رجب. ١٦٦.

ويصح على هؤلاء الشعراء معنى معين للاغتراب هو اغتراب العزلة الذي يصف ويحلل دور المفكر أو المثقف الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد، وعدم الاندماج النفسي والفكري بالمقاييس الشعبية في المجتمع وهو معنى استخدمه أحد علماء الاجتماع (مرتون) لتوضيح التكيفات التي يقوم بها الأفراد في أوضاع ينعدم فيها التوافق أو التطابق بين الأهداف والوسائل[1]. وإذا كان هدف الوعي الشعري الجاهلي أن يحول مسيرة تاريخية العصر إلى الحضارة، فإن الوسائل المتاحة له (إيكولوجياً) لم تكن تعينه على ذلك، ومن هنا ابتدع الشعر ـ بما هو شعر ـ لكي يستبدل المعايير والقيم التي تتبناها حياة الكينونة والوعي السكوني، بتمرّده عليها، مؤسساً بذلك معايير وقيماً وجودية حضارية، أي أن الشعر ـ بما هو ذات الوعي الشعري وموضوعه ـ كان سلوكاً تكيفياً يحقق تطابقاً ضرورياً بين ذاته؛ أداةً أو وسيلةً، وبين هدفه.

إن هدف الوعي الشعري باغترابه الحركي هو تحرير ذاته والآخر من التشيؤ أو الاغتراب السكوني، إذ لما كان الشعر إبداعاً وابتكاراً لرؤية فنية وجمالية وفكرية للعالم، فقد صار وسيلة تحرر الإنسان، حين نمّى وعيه، وفتح أمامه آفاقاً ممكنة جديدة لكي يوجد من أجل الحياة والتجدد، وليس من أجل الموت والاندثار، وعلّمه الرغبة الواعية في الوجود ومنحه الشجاعة على مواجهة اغترابه السكوني، لقد «غدا الشعر وسيلة للمعرفة والكشف وتحولت الجماليات إلى أخلاقيات، وإلى

(١) (بحث) الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، قيس النوري، (مجلة) الفكر المعاصر (السابق ذكره) ١٧٠.

وسيلة للتغني بالحياة ولتجاوز الإنسان (لذاته)، يقول بول فاليرى: إن الشعر يدعونا إلى الصيرورة، أكثر مما يدعونا إلى الفهم»[١].

وإذ حاولنا رصد فاعلية الاغتراب الحركي في الشعر الجاهلي فإن أول وأهم مظهر لها فيه، هو الشعر نفسه، فكل قصيدة كانت تصدر عن الوعي الشعري، كانت تحققاً لفاعلية الاغتراب الحركي من حيث كونها نفياً للعالم الطللي، وإيجاداً للعالم الشعري. كما أنها ذات وموضوع الوعي الشعري النقيض للوعي السكوني، والتي يتحقق من خلالها تحرر الإنسان، (عن طريق التذاوت) إذ حالما يتلقى القصيدة، تصبح جزءاً من وعيه، كأنه هو فاعلها، ومن هنا نفهم لماذا كان تعلق العرب بالشعر، لقد كان كل فرد فيهم يرى ذاته، وعياً ووجوداً، فيه. لقد فسرت عظمة شاعرية المتنبي مثلاً بأنه (كان ينطق عن خواطر الناس)، وبهذا أيضاً يمكن تفسير عظمة الشعراء الجاهليين، فوعيهم الشعري المتفوق، واغترابهم الحركي، كانا سبباً ونتيجة لحاجة حياة الكينونة ـ التي انغلقت على نفسها ـ إلى الانفتاح على الوجود.

وقد تحققت فاعلية الاغتراب الحركي، في مظاهر عديدة يمكن اكتشافها في الشعر عامة ولا سيما عند الشعراء المبكرين، ولعل الشنفرى نموذج متميز تتضح فيه مظاهر هذا الاغتراب ففي لاميته المعروفة، يبدأ بإعلان قطيعته وانفصاله عن قومه[٢]:

(١) واقعية بلا ضفاف، ١١٣.

(٢) لامية العرب، محمد بديع شريف، ٢٧-٢٨.

أَقِـيمُـوا بَنِي أُمِّي صُـدُورَ مَطِيِّكُمْ فَـإنِّي إلى قَـومٍ سِـوَاكُمْ لأَمْـيَلُ
فَقَـدْ حُمَّتْ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْـمِرٌ وَشُـدَّتْ لِطِيَّـاتٍ مَطَايا وَأُرْحَلُ
وَفي الأَرْضِ مَنْأىً للكريمِ عَنِ الأَذَى وَفِيـها لِمَنْ خَافَ القِلى مُتَـعَزَّلُ
لَعَـمْرُكَ مـا في الأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى سَرَى راغِـباً أَوْ راهِباً وَهْوَ يَعْـقِلُ

إن هذا الانفصال ليس انفصالاً للأنا عن النحن ـ كما يقال عادة[١] ـ لكنه في حقيقته انفصال الذات في ذاتيتها عن الذات الجماعية، أي انفصال وعي عن وعي. بمعنى أن الوعي الشعري لهذا الشكل، بإعلانه للقطيعة والانفصال عن الوعي السكوني إنما ينتمي إلى ذاته وموضوعها في ذاتيته أي القصيدة نفسها بوصفها تجسداً للوعي؛ فعلاً ورؤية. ولكنه يعود فيحقق انتماءه إلى الآخرين، عبر القصيدة نفسها، بما هي شعر، أو بتعبير أدق، ويحقق انتماء الآخرين إلى وعيه وذاته.

إن الشاعر في هذه الأبيات يحاول أن يفرض وعيه على الوعي السكوني، ويخترقه به وما ذلك إلا لأنه وعي مغترب اغتراباً حركياً. وعلى هذا الأساس تنمو القصيدة، بوصفها تموضعاً له حيث تبدع ذاتها وقيمها وعالمها الشعري البديل لعالم الكينونة الذي يرمز إليه المكان، حين يخترقه الفعل الواعي، فالوعي سلاح حقيقي، لا سيما إذا كان يدرك ذاته ويجاهد من أجل تحقيق حريته رغم الحتمية التي يوجد فيها. بمعنى أن إبداعية الاغتراب الحركي للوعي الشعري هي التي تحقق فاعليته؛ تحرير الذات والآخر في الواقع، يقول برجسون: إن الإبداع الحق

(١) ينظر ، مقالات في الشعر الجاهلي ، ٢١٠ .

(الذي هو في الوقت نفسه إبداع حر وحكيم، وبالتالي إبداع بناء)، لا يتحقق إلا بإقامة جسر بين السير الواقعي للتاريخ، وبين العزم على التأثير فيه، وبتجسيد التصورات المثالية لعالم أفضل من عالم الواقع[١].

ويقدم المهلهل هذه الرؤية حين ينقل حالة عالم الكينونة، وعالم الوجود، والصراع بين الوعيين، إلى السماء في صورة رمزية غنية الدلالة، يقول[٢]:

تَزَاوَرَتِ الكَواكِبُ عَنْ سُهَيْلٍ ... وَفيها عَنْ مَطَالِعِها ازْوِرارُ
تَراها في السَّماءِ تَحيدُ عَنْه ... كَما حَادَتْ عَنِ الفَحْلِ البِكارُ
وَلاحَ مِنَ المَجَرَّةِ مُرْجَحِنّاً ... تَلوذُ بِهِ كَواكِبُها الصِّغَارُ
كَما حُبِسَتْ على ظَمأ ظِعانٌ ... بِهاجِرَةٍ نَأَتْ عَنْها البِيَارُ
فَهُنَّ على ظَواهِرِها قُعودٌ ... سَواكِنُ في شَوَاكِلِها اضْطِمارُ

إن هذا الكوكب الساطع (سهيل) الذي يُعرف عنه أن له مداراً خاصاً به يعارض مدارات النجوم، ما هو إلا ذات الوعي الشعري المغتربة التي تنفصل عن الوعي الجماعي لتختار مدارها، ولهذا فثمة قطيعة نهائية، والكواكب الأخرى المغتربة عن ذاتها (المزورّة عن مطالعها) تزورُّ عن مدار هذا الكوكب الذي يحاول أن يجددها، ويعينها على تحقيق وجودها في الحياة أو في عالم الكينونة؛ الليل الذي يشير إليه وجود

(١) من الحريات إلى التحرر، محمد عزيز الحبابي، ٩٩.
(٢) المهلهل، ٢٣٨.

النجوم. فهي تهرب منه كما تهرب النوق البكار عن الفحل. إن الوعي الشعري يدرك أن الكينونة يمكن أن تكون غنية بالممكنات، لكنها تحتاج إلى فاعلية أشبه بفاعلية التناسل في تجديد الحياة. وهذه الفاعلية مصدرها ذاته، إنه بذلك يحاول أن يحرر الآخر من هذا الانغلاق وإذا كانت رموز العالم الكينوني المستقرة على مدار محدد تتزاور عن سهيل ـ ذات الوعي الشعري المغترب حركياً، والكبير الذي يبدو من دون كل المجرة ونجومها كبيراً متهادياً، فإن الذوات الأخرى التي بدأت تعي ذاتها وعالمها تحاول أن تلوذ بذات هذا الوعي لأنه خلاصها من الظمأ بعد حبسها الطويل عن الورود الذي سبب لها الهزال واللا فاعلية.

إن الوعي الشعري واغترابه الحركي، فاعلية ـ إذن ـ وتجاوز للحدود المفروضة واختراق لها. وإذا كانت الحتمية الجاهلية غير قابلة لأن تتحول إلى حرية مطلقة رأساً، فقد كان الوعي الشعري يفرغ هذه الحتمية من محتواها تدريجياً بسعيه إلى الحرية ويجعلها حافزاً للتحرر. ومن هنا كان تعامله الفريد مع أسس هذه الحتمية كفكرة الدهر، والموت، والوعي السكوني حين حولها إلى أسس للفاعلية التاريخية والوجودية.

ففكرة الدهر مثلاً بعد أن كانت تدميراً للحياة واتجاهاً حتمياً إلى الموت والمصير أصبحت في الوعي الشعري فكرة صيرورةٍ وتجدّد، يقول ابن مقبل(١):

إنْ يُنْقصِ الدَّهْرُ منّي فَالفَتَى غَرَضٌ ... للدَّهْرِ منْ عُوده وافٍ ومَثْلُومُ
وَإنْ يَكُنْ ذَاكَ مِقداراً أُصِبْتُ بِهِ ... فَسِيرَةُ الدَّهْرِ تَعْويجٌ وَتَقْويمُ

---

(١) ديوانه، ٢٧٢.

ويقول عنترة [1]:

لا شَكَّ للمرءِ أنَّ الدَّهْرَ ذُو خَلَفٍ
فيهِ تَفَرَّق ذُو إِلْفٍ ومَألُوفُ

ويقول الأفوه الأودي[2]:

فَصُروفُ الدَّهر في أَطْبَاقِهِ
خِلْفَةٌ فِيها ارْتِفاعٌ وَانْحِدارُ

وقد نلمس في هذه النماذج أن تغير الدهر مقترن بفعل التدمير، لا التجدد، أي بتحول الحياة إلى موت، وهذا صحيح، لكن المهم هو جوهر الفكرة في الوعي الشعري الذي ابتكر فكرة الوجود للموت وحولها إلى وجود للحياة وللقيم. إن الكينونة (في) الزمان أصبحت وجوداً فيه أو تزمّناً وفاعلية، وقلباً لفكرة الحتمية الأساس (الزمان) في الوعي الشعري.

إن الوعي السكوني يُحكّم الزمان الماضي بالحياة، لأن فكرة الدهر، تقوم على (المضي) الذي يحيل الحياة إلى موت دائماً. والحاضر والمستقبل كالماضي، ضمن فكرة الدهر ماضيان. وما دامت الحياة (تمضي)، فمعنى ذلك إلغاء بعديها الوجوديين (الآن ـ هنا) تماماً، أو إلغاء الذات في ذاتيتها، أما الوعي الشعري، فقد جعل من الزمان

(١) ديوانه، ٢٧١.

(٢) الحماسة البصرية، ج١، ٤٩.

الحاضر زماناً مطلقاً بما هو استمرار متصل للتزمنّ وبذلك يصبح للذات وجوداً مطلقاً في الزمان؛ وجوداً ديمومياً متزمناً حراً، إن الحرية في علاقتها بالزمان هي الشعور بالديمومة، أو الآن الذاتي الخالص، وصدور عنه. ولهذ أصبح الدهر في الوعي الشعري فكرة تجدد وصيرورة بل إن النمر بن تولب يرى أن الدهر وحوادثه هي التي خلقت فاعليته الحادة في مقاومة الوعي السكوني وحياة الكينونة. بحيث جعلت منه سيفاً حاداً إذا ضرب به فإنه يخترق الجسد كله، والأرض أيضاً[1]:

أَبْقَى الحَـوادِثُ والأيّامُ مِنْ نَمِـرٍ ... أسْـبـادَ سَـيْفٍ قـديمٍ إثرُهُ بَادِ
تَظَلُّ تَحْـفِـرُ عَنْهُ إنْ ضَـرَبْتَ بِهِ ... بُعْدَ الذِّراعَينِ وَالسَاقَيْـنِ والهادي

وقد عد بعض النقاد البيت الثاني أكذب ما قالته العرب[2] ولم يتنبهوا إلى أن المبالغة أو الغلو، توكيد واع لوجود الذات في وجه الدهر. لأن الوعي الشعري يريد أن يقلب فكرة الدهر في الوعي السكوني على نفسها، ففي ذلك حسب، التحرر من الكينونة المغلقة.

إن المبالغة أو الغلو وسيلة واعية (فكرةً وفعلاً) استخدمها الوعي الشعري ليفرض ذاته ووجوده وقيمه على الدهر نفسه، وإذا عدنا إلى فكرة الوجود للموت، التي تحولت إلى وجود للحياة وللقيم، لرأينا أنها فكرة مشابهة لفكرة الدهر الذي يساوي الصيرورة. فالموت وهو وثيق الصلة بالدهر، تحول إلى حافز للوجود المطلق، وحافز إلى إلقاء الوعي

(١) شعره، ٥٢.
(٢) م. ن، ٥٢.

الشعري لذاته في الممكنات المحتملة. فما دام الإنسان يعيش مرة واحدة، ويموت مرة واحدة أيضاً، فله أن يختار أسلوب موضعة ذاته في العالم، هكذا أيضاً تم تحويل حياة الكينونة إلى حياة وجودية مطلقة من أجل القيم. يقول مفروق بن عمرو[1]:

فَلأَطْلُبَنَّ المَجْدَ غَيْرَ مُقَصِّرٍ

إنْ مِتُّ مِتُّ، وإنْ حَيِيتُ حَيِيتُ

إن الوجود للقيم إذن، وجود انبثق من صلب الوعي الحركي العميق بمشكلة الموت أو مشكلة الحياة وقد أقام ذاته قوياً راسخاً باختراقه للموت بالحياة نفسها، ومن هنا كانت تلك النبرة الحماسية في الشعر عامة، وفي شعر من سُمُّوا بالشعراء الفرسان، إن عنترة يجعل حياته، وفروسيته كقيمة ووجود، موتاً للموت. يقول[2]:

بَكَرَتْ تُخَوِّفُني الحُتُوفَ كَأَنَّني ... أصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الحُتُوفِ بِمَعْزِلِ

فَأَجَبْتُها: إنَّ المَنِيَّةَ مَنْهَلٌ ... لا بُدَّ أنْ أُسْقَى بِكأسِ المَنْهَلِ

فَاقْنَي حَيَاءَكِ لا أَبَا لَكِ وَاعْلَمي ... أنّي امْرُؤٌ سَأَمُوتُ إنْ لَمْ أُقْتَلِ

إنَّ المَنِيَّةَ لَوْ تُمَثَّلُ مُثِّلَتْ ... مِثْلي إذا نَزَلوا بِضَنْكِ المَنْزِلِ

ولنلاحظ في هذه الأبيات الصراع بين الوعيين السكوني والحركي وقيمهما. ولنلاحظ أيضاً أن قيم الوعي الجديد تنبثق من الإيمان بحتمية

(١) شعر بكر بن وائل قبل الإسلام، حميد آدم ثويني، ٣٤٩.

(٢) ديوانه، ٢٥١.

الوجود للموت، لتتحول إلى وجود للحياة. يعود لاختراق الموت كفكرة سكونية، والدهر، والوعي الذي يتبناه. حتى يصبح الموت نفسه طوع الحياة التي تعي ذاتها وتتميز بالفاعلية الوجودية[١]:

وإنَّ المَوتَ طَوْعُ يَدي إذا ما

وَصَلْتُ بَنَانَها بالهُنْد واني

ومن هنا فقد صالح بعض الشعراء موتهم على الرغم من استحالة ذلك على الإنسان الذي يحيا منغلقاً على كينونته، يقول تأبط شراً[٢]:

لَعَلِّي مَيِّتٌ كَمَداً، ولَمّا ... أُطالِعْ أهْلَ ضَيْمٍ فَالكِرابِ
وإن لَمْ آتِ جَمْعَ بَني خُثَيْمٍ ... وكَاهلها بِرَجْل كالضُّبابِ
إذا وَقَعَتْ بِكَعْبٍ أوْ قُرَيْمٍ ... وَسَيّارٍ فَيَا سَوغَ الشَّرابِ

إن الوعي الشعري يمكن أن يفنى ويتلاشى إذا لم يحقق ذاته في فعل اختراق حياة الكينونة ولكن إذا فاعليته (وقعت) أو تحققت، فيا سوغ شراب الموت الذي سيشربه كل حيّ. إن الموت يُقبل إذا كانت الحياة ذات فعل إيجابي يرسخ قيماً حضارية، ويهدم نقيضتها.

إن الوجود للموت، يعني تحقيق أقصى قدر ممكن من الفاعلية في الحياة ولذلك حين يأتي الموت فالوعي الشعري يرحب

(١) م . ن ، ٢٩٧ .

(٢) موسوعة الشعر العربي . مطاع صفدي وإيليا الحاوي ، ج١ ، ١٣٤ وينظر ، شعر تأبط شراً ٧٣ والأصمعيات (الأسعر الجعفي) ،١٤٣

ه لأنه حفزه على تحقيق ذاته تحقيقاً كاملاً. يقول قيس بن الخطيم[1]:

مَتَى يَأْتِ هذا المَوْتُ لا تَبْقَ حَاجَةٌ
لِنَفْسِيَ إلا قَدْ قَضَيْتُ قَضاءَها

إن البطولة أو الفروسية قيمة مؤسسة على فعل الاختراق الواعي الذي تنجزه ذات الوعي الشعري فتأسيس العالم الممكن والسعي إليه (الحرية المجاهدة) يتطلب هذا الوعي وهذا الفعل، فمنذ مواجهة بؤرة الطلل، أو العالم الطللي، يتحرك الشكل الشعري لإنجاز ذاته في هذا العالم على الرغم من كل الحدود المفروضة عليه، أي أن حركية الاغتراب الذي يتميز بها الوعي الشعري، تنبثق من ذاته وتتحقق بذاته، لذلك فإنها تبتكر رمزاً ذاتياً لها يمكن أن تتكثف فيه فلسفتها لحريتها وهذا الرمز هو الحصان، ولقد أشرت في المبحث السابق إلى أن هذا الرمز الذاتي منفصل عن حركة التناسخ الوجودية للذات الشعرية في الناقة وغيرها من الرموز، لأنه رمز متكامل بذاته يختزل ماهية هذه الذات ووعيها وفعلها في آن معاً. يقول عنترة[2]:

وَلَربَّ مُشْعَلَةٍ وَزَعْتُ رِعَالَها ... بِمُقَلَّصٍ نَهْدِ المَراكِلِ هَيْكَلِ
... نَهْدِ القَطاةِ كَأنَّها مِنْ صَخْرَةٍ ... مَلْسَاءَ يَغْشَاها المَسِيلُ بِمَحْفَلِ
وكَأنَّ هَادِيه إذا اسْتَقْبَلْتَهُ ... جِذْعٌ أُذِلَّ وكَانَ غَيْرَ مُذَلَّلِ
... ولَهُ حَوافِرُ مُوثَقٌ تَرْكِيبُها ... صُمُّ النُّسُورِ كَأنَّها مِنْ جَنْدَلِ
... سَلِسُ العِنَانِ إلى القِتالِ فَعَيْنُهُ ... قَبْلاءُ شاخِصَةٌ كَعَيْنِ الأحْوَلِ
فَعَلَيْهِ أقْتَحِمُ الهِيَاجَ تَقَحُّماً ... فِيها، وانْقَضُّ انْقِضاضَ الأجْدَلِ

(١) ديوانه، ١٠ .

(٢) ديوانه، ٢٥٩-٢٦٢ .

إن هذا الرمز ـ الذات، يعود ليفرض فكرة الحجر، فهو هيكل، وبعض أجزاء جسده؛ صدره وحوافره، من الصخر، لكن هذه الذات لا تبدو مكتفية بطبيعة الحجر التي أشرت إليها من قبل بل هي حجر في حال الفعل، أو الاختراق، أي أنه يوظف طبيعته من أجل فاعليته، إن التغلب على العالم الطللي يتطلب هذه الحركية، لذلك فإن هذه الذات تصد عوامل الموت، ثم تخترقها بقوة إمكاناتها وحدها، وكلا الفعلين توفير لمقومات الوجود الواعي بحريته، وهذه هي الغاية من مجيء موضوعة الحصان على صعيد عملية التشكيل . وفي قصائد أخرى يأتي الحصان للغاية نفسها، ففي إحدى قصائد امرئ القيس ترى الوعي الشعري (يصف) المطر الغزير، والسيل المندفع لكنه يفاجئنا بأن الحصان هو الذي يقود هذا السيل[1]:

ثَجٌّ حَتّى ضَاقَ عَنْ آذِيِّهِ ... عَرضُ خَيْم فَجُفَافٌ فَيُسُرْ
قَدْ غَدا يحملني في أَنْفِهِ ... لاحِقُ الأَطْلَيْنِ مَحْبُوكٌ مُمِرّ

إن هذا الحصان يتقدم السيل (في أنفه) ليغرق العالم الطللي الذي احتاج دوماً إلى الماء، وهذا الماء تعبير عن فاعلية الوعي الشعري وذاته، التي بها يمكن تدمير العالم الطللي، وخلقه من جديد. لذلك نرى أيضاً أن الحصان في بعض القصائد يكتسب صفات السيل والمطر الغزير، ويقول امرؤ القيس[2]:

(١) ديوانه، ١٤٦ .
(٢) ديوانه، ٥٠ .

وَوَلّى كَشُؤْ بوبِ العَشِيِّ بِوابِلٍ

وشؤ بوب العشي، مطر غزير. والوابل هو المطر أيضاً، فالحصان هنا فعل المطر وفاعله في آن.

وقد يأتي الحصان في كثير من الأحيان ليكون أداة الوعي الشعري، يخترق بها جدب الصحراء إلى الخصب، إن كينونة الإنسان في العالم الطللي سببها خضوعه للمكان فضلاً عن الزمان فهذا الفعل (الاختراق) خلاص من هذا الخضوع، وقد تكررت هذه الفكرة عند كثير من الشعراء. ولنأخذ نموذجاً لذلك عند الأسود بن يعفر[1]، إذ يقول:

وَلَقَدْ غَدَوْتُ لِعازِبٍ مُتَنَاذَرٍ أحْوى المَذانَبِ مُؤنِقِ الرُّوَّادِ
جَادَتْ سَواريه وآزَرَ نَبْتَهُ نَفَاءٌ مِنَ الصَّفراءِ والزُّبَّادِ
بالجَوِّ فالأمواتِ حَوْلَ مغامرٍ فَبِضَارحٍ فَقَصِيمَةِ الطِّرادِ
بِمُشَمِّرٍ عَنِدٍ جَهِيزٍ شدُّهُ قَيْدِ الأوابِدِ والرِّهانِ جَوادِ

إن هذا المكان الذي (يصفه) الشاعر، يمتاز بالخصب وكثرة المياه... الخ، أي بكل ما يحتاج إليه الإنسان في بيئة كالصحراء، لكن الغريب، أن هذا المكان، لا أحد يأتيه لأنه مخوف، وتفسير هذه الغرابة أن هذا المكان رمز للعالم الممكن البديل، للعالم الطللي، الذي لا يجرؤ المنتمون إليه على اختراقه والبحث عن بديل له. فيأتي الوعي الشعري ليخترقه

(١) ديوانه ، ٢٠-٢١ وينظر ، لفكرة مشابهة مثلاً ، ديوان امرئ القيس ، ٢٨-٢٩ ، ١٩٠-١٩١ ، والمفضليات (ربيعة بن مقروم) ، ٣٧٧ ، و(سلمة بن الخرشب الأنماري) ، ٤١ ، وديوان ابن مقبل ، ٨٩-٢٩٠ .

بذاته (الحصان) الذي يستطيع بفعله هذا أن يوفر كل مقومات الوجود. إن هذا الفعل هو افتداء للآخرين، من سلطة المكان المجدب، والوعي الشعري قام على فكرة الافتداء، لأن الاغتراب الحركي فاعلية ولهذا نرى من الشعراء من يذبح ناقته ـ ذاته ليشبع الآخرين بها، يقول عمرو بن شأس[1]:

وإنّي لأشْوي للصِّحابِ مَطِيَّتي إذا نَزَلوا وَحْشاً إلى غيـر مَنْزِلِ
فَبَاتُوا شِباعاً يَدْهُنُونَ قِسيَّهُمْ لَهم مَجْلدٌ مِنْها وَعَلَّقْتُ أحْبُلي

وعلى أية حال فإن اختراق الوعي الشعري للمكان إلى مكان آخر يحيل مرة أخرى إلى تلك القطيعة بين الوعيين، إذ أن المكان دائماً يشير إلى قيم، ومن هنا فإن اختراق المكان يعني تبنياً لقيم أخرى، يقول أوس بن حجر[2]:

أُقِيمُ بِدارِ الحَزْمِ مَا دَامَ حَزْمُها
وأُحْرِ إذا حَالَتْ بِأنْ أتَحوّلا

إن الوعي يجد ذاته في المكان ـ القيمة، ولذلك فهو لا يلبث أن يتركه إذا تخلى عن هذه القيمة لأن انتماء الوعي الشعري إلى ذاته، يعني انتماءه إلى القيم، يقول الشنفري[3]:

وَلكنَّ نَفْساً مُرّةً لا تُقِيمُ بِي
عَلَى الذَّأم إلاّ رَيْثَما أتَحَوَّلُ

(١) شعره ، ٤٤ وينظر ديوان ابن مقبل ، ٢٣٢
(٢) يوانه ٨٦:
(٣) لامية العرب ، ٤٠ .

إن هذه القطيعة مسببة بأن الاغتراب الحركي للوعي الشعري كان يعي ذلك التشيّؤ الذي يكتنف حياة إنسان العصر، وكينونته، ولذلك فهو يريد أن ينتمي إلى ذاته لكي يحقق ذاته، وكما رأينا في لامية الشنفرى، فإن الأفوه الأودي يعلن انفصاله عن قومه، لأنه يريد الانتماء إلى قوم آخرين، أي قيم آخرى يرى فيها حريته(١):

حانَ الرَّحيلُ إلى قَوْمٍ وإنْ بَعُدُوا ... فيهم صلاح لمرتادٍ وَإرْشادُ
فَسَوفَ أَجْعلُ بُعْدَ الأرْضِ دُونَكُمُ ... وإنْ دَنَتْ رَحِمٌ مِنْكُمْ وَمِيلادُ

إن فكرة هذين البيتين تنقض الأساس الذي يقوم عليه البناء الاجتماعي للنظام القبلي (القرابة) التي تحتم الانتماء إلى هذا النظام. فالوعي الشعري يريد أن يستبدل هذا الانتماء الزائف الكينوني بالانتماء الوجودي إلى القيم الحضارية.

إن الشعر في حقيقته (الاغتراب الحركي) تجاوز لكل الحدود التي من شأنها أن تجعل من الذات الإنسانية (شيئاً) مغترباً عن ذاته وحريته، «إن الشعر نقيض العالم الذي يحاصره من كل الجهات، والإبداع الفني نقيض الغربة»(٢)، ومن هنا كان بعض الشعراء يحاول هدم أركان النظام القبلي، فالسادة القبليون الذين كانوا كائنات مقدسة(٣) يتحولون في الوعي الشعري إلى كائنات توصف بأوصاف بذيئة، يقول طرفة(٤):

(١) الحماسة البصرية، ج٢، ٦٩-٧٠.
(٢) واقعية بلا ضفاف، ١٥٧.
(٣) في طريق الميثولوجيا عند العرب، ١٠٢-١٠٤.
(٤) ديوانه: ٥٤

أَبْلِغْ سَــرَاةَ بَني بَكْرٍ مُــغَلْغَلَةً      فَـجَـدَّعَ اللّهُ من آذانهـا اليُـمُنا
عَنَيْتُ ثَعْلَبَـةَ العـجليَّ مَـألُكَةً      عند الحـوادث إذ ألَى وإذْ غَـبَنَا
وَالمرءَ قَـيْـسـاً يُرى نَوَاحـهً بُعـثَتْ      تَبْكي لِمَيْتٍ ولا تبكي به شَجَنَا
وهانئـاً هانئـاً في الحيِّ مُـومِسَـةً      نَاطَتْ سخاباً ونَاطَتْ فوْقَهُ ثُكُناً
مَـا دَافَـعُوا فَيُـرى فِـيهِمْ مَكَانَهُمُ      وَلا سَمِعْنا لَهَا، مِنْ ذِكْرِها حَسَنا

وقد يقال أن هذا الهجاء المر مسبب بتخلي القبيلة وسادتها عن طرفة، إذ لم يفتدوه من أسره ومصيره، كما تروى الأخبار، ولكن الحقيقة أن هذا الهجاء نتيجة القطيعة بين الوعيين، وعدم استجابة الوعي السكوني للوعي الشعري، من جهة، وكون هؤلاء السادة رموزاً للنظام، أو هي أفكار تكونّ بنية الوعي السكوني، ورؤيته للعالم من جهة أخرى، تماماً كالآلهة الجاهلية التي كان أغلب الشعراء ضدها[1].

إن سعي الوعي الشعري إلى تحقيق حريته (المجاهدة) وتحرير ذاته، والآخر بهدمه للعالم الطللي ومقاومة رموزه وتأسيسه لعالم شعري كبديل حضاري، ميزة بنوع من النزعة الإنسانية (بمعناها الوجودي لا التاريخي)، فذات الوعي الشعري (أي الشعر نفسه) كانت أداة للارتقاء بالإنسان الفرد ومنحه دوراً أكثر فاعلية في مسيرة تاريخية العصر، شجعته على بناء ذاته الوجودية بالانفتاح على الذوات الأخرى والتعاطف معها، ومشاركتها الفعلية في معاناتها، ورسخت في ذاته القيم الحضارية الرائدة التي ما نزال نعتز به ونتبناها كالشجاعة والمروءة

(١) في طريق الميثولوجيا عند العرب، ٢٤٤ .

والكرم وغيرها من الأخلاق التي طبعت العربي بطابع الأصالة، ولنلاحظ أنها قيم أخلاقية حرة لا تفرض من خارج بقدر ما تنبع من الذات في ذاتيتها.

لكن السؤال الذي يمكن أن يثار الآن، هل استطاع الوعي الشعري أن يحقق الحرية التي كانت الغاية من وجوده؟.

قبل الإجابة عن هذا السؤال، لنتأمل أحد النصوص الشعرية. يقول سنان بن أبي حارثة المرّي[1]:

إنْ أُمْسِ لا أشْتَكي نُصْبي إلى أحَدٍ ... وَلَسْتُ مُهْتَدياً إلاّ معي هادي
فَقَدْ صَبَحْتُ سَوامَ الحَيِّ مشعَلَةً ... رَهْواً تَطالَعُ مِنْ غَورٍ وأنْجَادِ
وَقَدْ يَسَرتُ إذا ما الشَّولُ رَوَّحَها ... بَرْدُ العَشِيِّ بِشُفَّانٍ وَصُرَّادِ
ثُمَّتَ أطْعَمْتُ زَادي غَيْرَ مُدَّخِرٍ ... أهْلَ المَحَلَّةِ مِنْ جارٍ وَمِنْ جَادِ
وَقَدْ دَفَعْتُ وَلَمْ أجْرُرْ عَلَى أحَدٍ ... فَتْقَ العَشيرَةِ والأكْفَاءُ شُهّادي
ولستُ غاشيَ أخْلاقٍ أُسَبُّ بِها ... حَتَّى يَؤُوبَ مِنَ القَبْرِ ابْنُ مَيّادِ

يبدأ هذا النص بالتعبير عن ما يشير إلى الشيخوخة، أي اندثار فاعلية الذات، وهي إحالة على فاعلية الدهر، أو الزمان في تدمير الإنسان وسوقه إلى مصيره، لذلك تبدأ هذه الذات بابتعاث زمنها أو تاريخها الذاتي، الذي يعني وجودها الفاعل للحياة والقيم. لكن يجب الانتباه إلى أن البيت الأول يركز على نقطة محددة، إنها انفصال الآخرين عن الوعي الشعري، والتفاعل معه، وحتى قيادته وتوجيهه. ورغم ذلك

(١) المفضليات، ٦٨٧-٦٩٠.

فإن الوعي ما زال يعي ذاته، وفاعليته، لذلك يحاول أن يجدد وجوده للحياة والقيم، إنه يتذكر، لأن الذاكرة مقوم وجود الذات ووعيها، والماضي شرط لكل وعي كما يقول جابريل مارسيل[1]. وهو بذلك إنما يحاول استعادة فاعليته في الذوات الأخرى لكن ذلك لا يحل المشكلة، إن الآخرين لم يعودوا ينتمون إلى وعيه فيقول متشبثاً بهم:

أَثْنُوا عليَّ فكائنٍ قَدْ فَتَحْتُ لَكُمْ

مِنَ بابِ مَكْرُمَةٍ تُعْتَدُّ أَوْوادِ

إن هذا النص يوحي بنقطة البدء الأولى للإجابة عن سؤالنا. فهناك قطيعة مستجدة سببها أن الوعي الشعري بدأ يستنفذ إمكاناته الوجودية، أو التحررية، (الحضارية) لأنه لم ينجح في تحقيق ذاته في العالم بصورة مطلقة، إن العوائق أكبر منه.

لقد حقق الوعي الشعري بعضاً من معاني الحرية. ومن أهمها أنه حول مسيرة الكينونة الدائرية للبيئة الجاهلية، إلى صيرورة متقدمة، حين طرح فكرة أنّ وجود الإنسان وجود صيرورة، وحين حول تلك القدرية السلبية إلى فكرة قريبة من فكرة حب المصير عند نيتشه، تلك الفكرة الإيجابية للقدرية التي تتضمن تحقيق نوع من التكافؤ بين الإرادة والضرورة[2]. لكن طبيعة الظروف الإيكولوجية المستقرة منذ قرون، لم تستجب له استجابة تامة. لذلك ارتد تقدم الصيرورة التاريخية إلى

(١) من الكائن إلى الشخص، ٣٩ .

(٢) مشكلة الحرية، ٥٩.

حركة تدور على نفسها وبدأت تستنفذ ذاتها، أو تكرر نفسها. وبهذا أيضاً يمكن تفسير جمود الوعي الشعري قبل الإسلام. فالاغتراب الحركي يعني إنجاز الذات لذاتيتها في عالمها، ولذلك يتطلب الانفصال عن حياة الكينونة اللا فاعلة والانتماء إلى ذاته، ومقاومة كل ما يعيقها عن فاعليتها ولكن ذلك يعني المعاناة والألم.

وقد استغل الوعي الشعري هذا الألم، وجعله سنداً لتحقيق حريته من حيث أن الألم تجربة روحية يمكن أن تختبر فيها الذات حريتها، فهو الطريق الأوحد للوصول إلى الانتصار الروحي وإلى التحرر الحقيقي كما يقول برد يائيف[1]. ومن هنا نستطيع أن نفهم بعمق تلك المأساوية التي ميزت كل النماذج المتقدمة من الشعر الجاهلي فالحزن موقف الوعي وطابعه، وليس مجرد عاطفة مبتذلة. وعلى هذا الأساس كان الشاعر يضحي بذاته المتشيئة في كينونتها، ويغترب عنها لأنه يريد أن ينتمي إلى ذاته ووعيه ويصدر في كل فعله عن هذا الانتماء لأنه وعي، إنه (لم) يتحرر إذ كان مطالباً بالتزامات تجاه الوعي السكوني يجب عليه الإيفاء بها أي التشيؤ والتلاشي فيه، وهذا أدى إلى أن يعي أن وجوده منذ الآن مرتبط بما يختاره؛ الالتزام بهذا الوعي السكوني فيخسر حريته وذاته، أو التزامه بتكامله الوجودي المساوي لحريته ولإنجازه لذاته.

لكن الوعي الشعري المتأخر لم يستطع أن يواصل حركة التحرر التي بدأت قبله لأنه اختار الانتماء إلى الوعي السكوني الجماعي، والتعين به، وبذلك تحول اغترابه الحركي إلى اغتراب سكوني لأنه فقد فاعليته

---

(١) م. ن. ٢٤٤.

الحقيقية حين فقد انتماءه لذاته، وأصبحت الحرية التي أراد تحقيقها الوعي الشعري باغترابه الحركي، حرية ذات معنى قريب من معنى الحرية الرواقية التي رأت أن الحتمية محور الكون، وأن الإنسان لا يملك قط أن يغير شيئاً من مصيره. فالحرية إذن هي التطابق بين الإرادة والحتمية، والإيمان بها[١]. ومن هنا كثرت في الشعر الجاهلي تلك الشكوى المستمرة من الشيخوخة والعجز، وعادت فكرة الدهر الذي يفني كل شيء للظهور مرة أخرى وبشكل حاد. وصار فعل الاختراق توحداً أو اندماجاً في الوعي السكوني وتعبيراً عنه. إن هذا التوحد بالجماعة افتداء من الكدح أو السعي اللا مجدي ضمن الاتجاه الحتمي للزمان إلى الموت كما يقول ميرهوف[٢]. أما القيم التي رسخها الوعي الشعري أو ابتكرها من أجل تحرير ذاته والذوات الأخرى فقد أصبحت قيم سادات يمثلون النظام القبلي، فأفرغت من مضمونها الحقيقي التحرري.

باختصار، إن تخلي الوعي الشعري عن التزامه وحريته المسؤولة حضارياً، وتوحده بالنظام، قد حول الروح الحضارية الصائرة إلى نظام كينوني، عاد ليفرض ذاته المجردة على الذات الإنسانية ووجودها. لكن ذلك هيأها، أو بذر فيها الرغبة الكامنة لاستقبال البديل الحضاري الشامل؛ الإسلام.

---

(١) ينظر، م. ن، ٥٠-٥١.

(٢) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ٧٩.

## خاتمة

اعتاد كل بحث أكاديمي على أن يقدم نتائجه أو يجملها في خاتمته، لكن هذا البحث سيركز على تقديم رؤيته المقترحة، بوصفها الماهية الحقيقية لكل نتائجه. لذلك ألخصها في مجالين:

أولاً: عناصر رؤية البحث:

- إن رؤية البحث تعنى بمقولتيْ الحركة والسكون الشموليتين بوصفهما مقولتيْ وعي، ورؤية للعالم. ومن هنا كان ثمة وعي حركي ووعي سكوني، ينفي أحدهما الآخر، ليشكل ذاته جدلياً، وعلى هذا الأساس تشكلت تاريخية الإنسان أو حضارته، وجوهر الاختلاف بين الوعيين، يقوم على أن الوعي السكوني وعي مستلب (إيكولوجيّاً)، فإمكانات تكيفه مع ذاته وبيئته محدودة، لا تمكنه من أن يتجاوز ذاته أو واقعه إلى الممكن، أي أنه لا يؤمن بالتطور. ولهذا كان هذا الوعي سائداً في كل العصور الحضارية المبكرة حتى بدايات الحضارة الحديثة. أما الوعي الحركي فإنه يقوم على إيمانه بقدرة الذات الإنسانية على تطوير ذاتها بذاتها، منطلقاً من أن الحركة صيرورة دائمة، وليست مصيراً دائماً (فكرة السكون)، وإذا كان هذا الوعي قد فشل في تحقيق ذاته في العصور الحضارية المبكرة، فذلك لأن مجاله الإيكولوجي

محدود. ومن هنا نفهم لماذا كان هذا الوعي عماد الحضارة الحديثة.

ـ يشكل الوعي الشعري أرقى مستوى يمكن أن يبلغه الوعي الحركي، بالنظر إلى كونه مع ذاته دائماً. ضد الوعي السكوني بما هو نظام جامد، وضد الوعي الحركي أيضاً، حين يتحول ـ بفعل عامل السلب أو النفي ـ إلى نظام أو وعي سكوني دورياً، إذ يستنفد إمكاناته. وعلى هذا الأساس فإن الوعي الشعري يجدد ذاته دائماً ينتمي للنظام أي حين لا يبدع رؤيته لعالمه بذاته، وإنما يتلقاها أو يُلقّن إياها.

ـ إن حركية الوعي الشعري تتأتى من كونه يجعل من الذات الإنسانية في ذاتيتها، والتي لا تعني النظام عادة، مركزاً لكل فاعلية، ومنبعاً للقيم الحضارية. بما أنها صيرورة دائمة، بمعنى أن الوعي الشعري لا يتبنى قيماً مطلقة، بل قيماً نسبية صائرة. ومن هنا كانت ضدّيته للنظام ـ الوعي السكوني.

ـ إن الشكل الشعري بما هو ذات الوعي الشعري يكتنز كل رؤيته للعالم ولهذا يجب التنبه إلى لغوية الشعر دائماً، بوصفها موضوع الوعي وذاته، في آن معاً. إن لغوية الشكل الشعري، لغوية رمزية ـ وأؤكد على هذه الماهية ـ أو بنية ذات مستويين يشكل أحدهما الآخر، الأول سطحي يتمثل في التقنيات الشعرية من صور وإيقاعات وفي الموضوعات. والثاني عميق هو الوعي الشعري. إن ما يوجد في الشعر، وبه، أي الوجود الشعري، هو فعل الوعي وفاعليته.

ـ إن الوعي الشعري ـ بالنظر إلى حركيته ـ يشكل ذاته حركياً، إذ أنه يعي ذاته وعياً شمولياً، وعلى هذا الأساس فإن الشكل الشعري بؤرة

تتكثف فيها هذه الشمولية، بمعنى أن عملية التشكيل ذات طبيعة مزدوجة، فبها يوجد الوعي ذاته، وتوجد به، وباعتبار أن الوعي تأسيس للممكن دائماً، فإن ذاته توجد بالمقومات التي يوفرها لها بازاء ما يريد هدمه أو تجاوزه والذي يحتفظ بفاعليته في عملية التشكيل حضوراً أو غياباً.

ـ إن الشكل الشعري ـ بما هو ذات الوعي ـ شكل غائي، بمعنى أنه يتشكل بطريقة بعينها هي نتاج مقصدية الوعي. وعلى هذا فإن أي تحليل يجب أن يفسر موضوعه بهذه الغائية أولاً وأخيراً، وعليه أن يحدد ماهية هذه الغائية ونوعها. فإذا كان الوعي الشعري حركياً فإن تشكل ذاته الغائي يتحدد في أنه يريد أن يؤسس رؤية مبتكرة للعالم، وحركية، لا أن يعكس رؤية للعالم، خارجة عن ذاته أو تفرض عليه أن يصدر عنها.

ـ تأسيساً على هذه الرؤية يمكن دراسة الأدب العربي عامة، لإعادة النظر في قيمته الفنية والحضارية. واعتبار أن أي تطور له أو نمو أو استقرار أو جمود انعكاس ماهوي لحالة الوعي ورؤيته للعالم، وتعبير عنهما.

ـ إن هذه الرؤية تستند إلى عنصر أساسي، هو الحوار بين الوعيين الوعي الذي يقدمه الشكل الشعري موضوع الدراسة، والوعي الذي يستقبله به الدارس بوصفه متلقياً له. بمعنى أن هذه الرؤية ليست نهائية أو جامدة بل هي تفاعل وصيرورة. وبهذا فقط تصبح لدراسة الشعر جدوى أو قيمة حقيقة.

ثانياً: نتائج تطبيقية عامة:

ـ إن اللغوية التي تبناها البحث منطلقاً، تكشف عن أن لغة الشعر تختلف عن اللغة العادية (التي سماها اللغة المؤسسة) اختلافاً نوعياً لا درجياً، من حيث أن الأولى هي ماهية الوعي الحركي وذاته، والثانية هي ماهية الوعي السكوني وذاته، ولهذا فإن اختلافهما الجذري تحول إلى تقاطع أو تعارض. إن لغة الشعر بناء إيجابي للوعي. بينما اللغة المؤسسة إعادة إنتاج سلبي لبنية مستقرة. ومن هنا كانت نشأة وتطور الشعر قبل الإسلام دليلاً قاطعاً على نشأة وتطور الوعي الحضاري. إذ أن البناء الإيجابي للوعي ـ ذاتياً ـ بناء للحضارة.

ـ تأسيساً على ذلك فقد اقترح البحث حلاً منطقياً أو أكثر علمية لمشكلة أولية الشعر التي أثارت جدلاً واسعاً بين الدارسين. وقد تركز مضمون هذا الحل في أن الوعي الحضاري الناشيء موضح ذاته في اللغة بوصفها ماهيته، أو ذاته، فطّورها نوعياً إلى الشعر. وقد تنبه البحث إلى المؤثرات الذاتية والموضوعية التي جعلت من الشعر ضرورة تاريخية أو حضارية. ولا سيما التفاعل الحضاري العميق الذي حدث بفعل هجرة اليمنيين المتحضرين إلى داخل الجزيرة العربية، حاملين روحيتهم الحضارية إليها.

ـ قدمت اللغوية حلاً لواحدة من مشاكل الشعر الجاهلي المعقدة وهي مشكلة الأوزان، إذ رأت أن نشأة الأوزان، نتيجة للوعي باللغة، ولذلك شكّل الوزن صورة من صور الوعي الشعري ورؤيته للعالم. هذه إذن دلالة وجوده في الشعر، أنه لا يرتبط بموضوع القصيدة وإنما برؤيتها.

ـ أظهر البحث أن المتن الشعري الجاهلي غير متجانس، فعلى المحور الزمني أو الأفقي مرّ بعدة مراحل تطورية من النشأة إلى النمو إلى الاستقرار، وقد كانت هذه المراحل انعكاساً لتطور الوعي الحضاري واستقراره، ومرتبطة بضرورة الشعر التاريخية وفاعليته الحضارية ارتباطاً وثيقاً.

ـ إن فاعلية الوعي الشعري وحركيته تظهر في عملية التشكيل الحركي للشكل الشعري. فالوعي يشكّل ذاته بجدلية العلاقة بين ذاته وعالمه، ولذلك كان الشكل الشعري حركياً من جدلية العلاقة بين بؤرتين أساسيتين، بؤرة الطلل التي تمثل الوعي السكوني، وبؤرة الذات الشعرية التي تمثل الوعي الحركي.

ـ إن الشكل الشعري الجاهلي، بما أنه يصدر عن وعي حركي، شكل غائي، أي أنه يتشكل حركياً على وفق الغاية التي أوجده من أجلها الوعي الشعري، وقد حدد البحث هذه الغائية بفكرة الحرية، نزوعاً إلى مستقبل حضاري أرقى بتأسيسه للقيم الكفيلة بتحقيق هذا المستقبل على أساس الصراع مع عالمه غير الحضاري.

ـ إن قسماً كبيراً من الشعراء الجاهليين كان ذا وعي شعري حركي ابتكر رؤيته لعالمه بذاتيته، وهذا ما يفسر تطور الشعر ونموه، إذ أن هذه الحركية هي أساس الإبداع. بينما تميز قسم آخر من الشعراء ـ لا سيما في المرحلة المتأخرة من العصر ـ بسكونية وعيهم حين تعينّوا في النظام ـ الوعي السكوني القبلي. وهذا هو السبب الحقيقي لاستقرار الشعر قبل الإسلام.

ـ تتحقق فاعلية الوعي الشعري في عالمه، بقدرته على التحرر من سلطة الواقع المباشرة عليه، وابتكار واقع بديل هو الواقع الشعري.

ـ إن الحرية التي أسسها الوعي الشعري قبل الإسلام حرية مجاهدة، تعي الحتميات التي تحيط بها، والفعل اللازم لاختراقها، وقد كان هذا الفعل بناء للقيم الذاتية. أي جعل الذات في ذاتيتها بديلاً للنظام.

ـ إن كثيراً من الشعراء الجاهليين لم يكن لسان قبيلته (الوعي السكوني)، بل كان لسان رؤيته لعالمه التي حققت فاعليتها بالنظر إلى أنها عبّرت عن رغبة المجتمع في تجاوز ذاته. أو وحدّته باتجاه هذا الفعل.

ـ فشل الوعي الشعري في إيجاد بديل حضاري شامل للنظام القبلي لأن مجاله الإيكولوجي الحيوي محدود. فكل ما استطاع تأسيسه هو قيم حضارية. لذلك عاد النظام القبلي والوعي السكوني للسيطرة مرة أخرى على التاريخية الجاهلية.

ـ ساهم بعض الشعراء في هذا الفشل حين تعينوا في النظام وأسبغوا عليه وعلى رموزه كل القيم الحضارية التي جاء بها الوعي الشعري الحركي.

إن هذه النتائج ليست نهائية ـ لا بد ـ ولم تستوف كلّ المتن الشعري الجاهلي، ولم تحدد معالم رؤيته لعالمه كافة. ولذلك، فهي مقترح أولي، قد يحقق قيمته وأهميته إذا ما وجد سبيلاً إلى ذلك، بالجهود التي ستكمله أو تعدل من نتائجه.

# ثبت المصادر والمراجع

**أولاً: المتون الشعرية:**


- الأصمعيات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٧.
- الحماسة البصرية، أبو الفرج البصري، تحقيق: د. مختار الدين أحمد، مطبعة دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن، الهند، ط١، ١٩٦٤.
- ديوان ابن مقبل، تحقيق: د. عزت حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٢.
- ديوان الأسود بن يعفر، صنعة: نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د. ت.
- ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، تحقيق: د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، د. ت.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبي الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٩.
- ديوان أوس بن حجر، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار صادر ـ دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، د. ت.
- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عزت حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢.
- ديوان جران العود النميري، تحقيق وتذييل: د. نوري حمودي القيسي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
- ديوان الحطيئة، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

- ديوان سحيم، تحقيق: د. عبد العزيز الميمني؛ الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٥٠
- ديوان الخنساء، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، دار عمّان، ط١، ١٩٨٨.
- ديوان سلامة بن جندل، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب. ١٩٦٧.
- ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي وأخباره، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مكتبة وهبة، مطبعة المدني، القاهرة، د. ت.
- ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: درّية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥.
- ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق: محمد بن عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٨.
- ديوان عامر بن الطفيل، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت ١٩٦٢.
- ديوان العباس بن مرداس السلمي، تحقيق وجمع: د. يحيى الجبوري، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٦٨.
- ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: د. حسين نصار، مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط١، ١٩٥٧.
- ديوان عدي بن زيد العبادي، جمع وتحقيق: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٥.
- ديوان عروة بن الورد، تحقيق: عبد المعين الملوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٦.
- ديوان علقمة الفحل، تحقيق: لطفي الصقال، ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، ط١، ١٩٦٩.
- ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق: خليل إبراهيم العطية، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢.
- ديوان عنترة، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، د. ت.
- ديوان القتال الكلابي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٦١.
- ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط١، ١٩٦٢.
- ديوان المفضليات، شرح ابن الأنباري، تحقيق: كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠.

- ديوان النابغة الجعدي. تحقيق: د. عبد العزيز رباح منشورات المكتب الإسلامي دمشق ١٩٦٤.
- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧.
- ديوان الهذليين، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.
- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، نشره: أحمد أمين، د. عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧.
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢.
- شرح المفضليات للتبريزي، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت.
- شعر أبي زبيد الطائي، جمع وتحقيق: د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧.
- شعر تأبط شراً، دراسة وتحقيق: سلمان داود القرة غولي، وجبار تعبان جاسم، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ط١، ١٩٧٣.
- شعر خفاف بن ندبة السلمي، جمعه وحققه: د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧.
- شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.
- شعر عبدة بن الطبيب، د. يحيى الجبوري، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٧١.
- شعر عمرو بن شأس الأسدي، د. يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨٣.
- قصائد جاهلية نادرة، د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت ط١، ١٩٨٢.
- كتاب الأشباه والنظائر، للخالديين. تحقيق: د. السيد محمد يوسف القاهرة ١٩٥٨ ـ ١٩٦٥.
- كتاب الوحشيات: الحماسة الصغرى، لأبي تمام. تحقيق: د. عبد العزيز الميمني، دار المعارف بمصر ١٩٧٠.
- لامية العرب، تحقيق: محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٤.
- موسوعة الشعر العربي، الشعر الجاهلي، مطاع صفدي وإيليا حاوي، شركة خياط

للكتب والنشر، بيروت، ١٩٧٤.

**ثانياً: الكتب والدراسات:**

- إحصاء العلوم، الفارابي، حققه: عثمان أمين، مكتبة الأنجلو مصرية ط٣، ١٩٦٨.
- استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨١.
- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، د. نايف خرما، سلسلة عالم المعرفة ـ ٥ ـ الكويت، أيلول ١٩٧٧.
- الاغتراب سيرة مصطلح، د. محمود رجب، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٨.
- الألسنية، عالم اللغة الحديث، المبادئ والأعلام، د. ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
- الإنسان في المرآة، كلايد كلوكهون، ترجمة: د. شاكر مصطفى سليم بغداد، ١٩٦٤.
- الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن، كارل، ع. يونغ، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دار منارات للنشر.
- ايسخيلوس، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، د. محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧٦.
- البعد الجمالي، هربرت ماركوز، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الآلوسي، تحقيق: محمد بهجت الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، د. ت.
- بناء القصيدة العربية، د. يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية، حبيب الشاروني، دار المعارف، ١٩٦٣.
- البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني - مجموعة بحوث - ترجمة: سعيد مضية، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
- تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣.
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة:د. عبد الحليم النجار (ج١)، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٨.
- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- تدهور الحضارة الغربية، أسوالد اشبنغلر، ترجمة: أحمد الشيباني، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٤.
- التطور في الفنون، توماس مونرو، ترجمة: محمد علي أبو درة وآخرين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، دار الثقافة بيروت، د. ت.
- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ابن رشد، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١.
- جدل الحب والحرب، هيرقليطس، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
- الخصائص، صنعة أبي الفتح بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.
- الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جودت نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- دراسات في الأدب العربي، غوستاف غرينباوم، ترجمة: د. إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩.
- دراسات في الفلسفة المعاصرة، د. زكريا إبراهيم، (ج١)، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٨.

- دراسات في الواقعية، جورج لوكاش، ترجمة: د. نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
- دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
- دينامية النص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد مرزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ـ نيويورك، ١٩٧٢.
- الشخصانية، إمانويل مونييه، ترجمة: محمد جمول، المنشورات العربية (ماذا أعرف؟)، د. ت.
- الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، د. سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ١٩٨٢.
- الشعر واللغة، د. لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٦٩.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- ضرورة الفن، إرنست فيشر، نقله إلى العربية: د. ميشال عاصي. دار الحقيقة للطباعة والنشر، د. ت.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د. ت.
- عزف على وتر النص، د. عمر محمد الطالب، (مخطوط).
- عصر البنيوية، أديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٥.
- العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي (ج٣)، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢.
- علم الدلالة، ر. ف. بالمر، ترجمة: مجيد الماشطة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٨٥.
- علم اللغة الاجتماعي، د. هدسن، ترجمة: محمود عبد الغني عياد، دار الشؤون

الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
ـ علم اللغة العام. ، فردينان دوسوسور، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، حققه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط٤، ١٩٧٢.
ـ فقه اللغة العربية، د. گاصد ياسر الزيدي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٧.
ـ فلسفة الحضارة، ألبرت اشفيتسر، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت.
ـ فلسفة الفن عند سوزان لانجر، إعداد: راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
ـ فن التقطيع والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٦، ١٩٨٧.
ـ فن الشعر، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
ـ الفن والتصور المادي للتاريخ، جورج بليخانوف، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٧.
ـ في الأدب الجاهلي، طه حسين ، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٦٩.
ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
ـ في طريق الميثولوجيا عند العرب، محمود سليم الحوت، دار النهار للنشر.
ـ گلگامش، ترجمة: حسن العمري، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٨٥.
ـ كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وترجمة ودراسة: د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦.
ـ كتاب الأصنام، ابن الكلبي، بتحقيق: أحمد زكي، نسخة مصورة عن مطبعة دار الكتب، ١٩٢٤، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
ـ كتاب الأمثال، مؤرج بن عمرو السدوسي، حققه: د. رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
ـ كتاب الحروف، أبو نصر الفارابي، حققه: د. محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩.
ـ كتاب الحيوان، للجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي،

بيروت، ط٣، ١٩٦٩.
- كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، أبو حاتم الرازي، تحقيق: حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٧.
- كتاب الموسيقى الكبير، أبو نصر الفارابي، تحقيق وشرح: غطاس خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
- كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، تأليف أبي عبيدة معمر بن المثنى، باعتناء: المستشرق بيفان، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى، بغداد، د. ت.
- الكلمات والأشياء، د. حسن البنّا عز الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٩.
- لسان العرب، ابن منظور، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، د. ت.
- اللغة في الأدب الحديث، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.
- ما قبل الفلسفة، تأليف هـ. فرانكفورت وآخرين، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار مكتبة الحياة، بغداد، د. ت.
- المجمل في فلسفة الفن، بندتو كروتشه، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.
- مدخل جديد إلى الفلسفة، د. عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٥.
- المرئي واللا مرئي، موريس ميرلوبونتي، ترجمة: د. سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، شرح وتعليق: محمد جاد المولى بك، ومحمد أبي الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٩٨٧.
- مشكلة البنية، د. زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، د. ت.
- مشكلة الحرية، د. زكريا ابراهيم، دار مصرللطباعة، ط٣، ١٩٧٢.
- مشكلة الفن، د. زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، د. ت.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧١.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم د.سعيد علوش

ـ المعمرون والوصايا، أبو حاتم السجستاني، تحقيق: عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦١.
ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت مكتبة النهضة، بغداد، (ج٦)، ط١، ١٩٧٠، (ج٩) ط١، ١٩٧٢.
ـ مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
ـ مقدمة ابن خلدون، تحقيق: أ. م. كاترمير، طبعة مصورة عن طبعة باريس، ١٨٥٨، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٠.
ـ مقدمة في علم الجمال، د. أميرة حلمي مطر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٦.
ـ مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١.
ـ من الحريات إلى التحرر، د. محمد عزيز الحبابي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢.
ـ من الكائن إلى الشخص، د. محمد عزيز الحبابي، دار المعارف لمصر، ١٩٦٢.
ـ المنطق وفلسفة العلوم، بول موي، ترجمة: د. فؤاد زكريا. مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨١.
ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
ـ الموسوعة الفلسفية، بإشراف م. روزنتال، ب. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٦، ١٩٨٧.
ـ موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.
ـ موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٨.
ـ نداء الحقيقة، مارتن هيدجر، ترجمة وتقديم ودراسة: د. عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧.
ـ نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، د. مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. إلفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
ـ النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، جيمز مونرو، ترجمة: فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط١، ١٩٨٧.

ـ النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
ـ هيراقليطس فيلسوف التغيّر وأثره في الفكر الفلسفي، د. محمد علي أبو زيان، د. عبده الراجحي، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٩.
ـ واقعية بلا ضفاف، روجيه غاوردي، ترجمة: حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.
ـ الوجود والقيمة، سامي خرطبيل، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
ـ الوحدة البنوية في الشعر، دراسة لغوية لخمس معلقات، ميري كاترين بيتسون، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، د. محمد قاسم مصطفى (مطبوع على الآلة الكاتبة).

**ثالثاً: الرسائل الجامعية:**

ـ البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث، مرشد حمد ناصر الزبيدي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩.
ـ الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام، باسم إدريس قاسم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٢.
ـ شعر بكر بن وائل قبل الإسلام، حميد آدم ثويني، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، ١٩٨٦.
ـ المهلهل بن ربيعة التغلبي، حياته وشعره، نافع منجل الراجحي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٨٦.

**رابعاً: الدوريات:**

ـ إطلالة على تاريخ اليمن وحضارته، د. بهنام أبو الصوف، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ٦، السنة ١٧، حزيران، ١٩٩٢.
ـ الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، قيس النوري، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ١٠، العدد ١، ابريل مايو يوليو، ١٩٧٩.
ـ الاغتراب عن الذات، حبيب الشاروني، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ١٠، العدد ١، ابريل مايو يوليو، ١٩٧٩.
ـ تراثنا وتحدي العقل الاستشراقي، فاضل ثامر، جريدة القادسية، العدد ٤٠٢٨، السنة ١٣، الاثنين ١٢ تشرين الأول، ١٩٩٢.
ـ تشكيل المعنى ونماذج من القديم، عبد القادر الرباعي، مجلة فصول، القاهرة،

المجلد ٤، العدد ٢، يناير فبراير مارس، ١٩٨٤.
- الثقافة والمأساة، رولاند بارت، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، العدد ٦-٧، ١٩٨٧.
- الزمن في المذهب الوجودي عند مارتن هيدجر، عبد الرحمن بدوي محمود، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٨، العدد ٢، يوليو أغسطس سبتمبر، ١٩٧٧.
- شعراء ما قبل الإسلام في دائرة الموت، د. علي كمال الدين، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد ٢٣ ـ ١٩٩٢.
- القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، سوزان ستيتكيفتش، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ج١، مجلة ٦٠، كانون الثاني، ١٩٨٥.
- اللغة والبنية الاجتماعية، بسام بركة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٤٠، تموز آب، ١٩٨٦.
- مسألة النص، ميخائيل باختين، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، خريف ١٩٨٥.
- النمذجة بين التأويل والتغيير، مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٤٠، تموز ـ آب، ١٩٨٦.

## المحتويات

لوحة الغلاف - مقطع من لوحة الفنان هاشم الطويل

غالباً ما درس الشعر الجاهلي بوصفه انعكاساً لنمط البداوة، أو صدوراً عن وعي بدائي، باعتبار الماهية (الإيكولوجية) المباشرة للعصر. وهذا يعني أن ثمة خلطاً بين الشعر واللا شعر، يفسر أحدهما بالآخر، الأمر الذي كان ذا أثر سلبي عميق على القيمة الفنية والحضارية للشعر الجاهلي. وهذا ما يشكل جوهر مشكلة البحث.

وحلاً لهذه المشكلة، ومحاولة لفهم حقيقة هذا الشعر، فقد اقترح البحث على نفسه رؤية يجدها كفيلة بذلك، وتقوم على عدد من المرتكزات الرئيسة، أولها الفصل بين الشعر - بما هو شعر -، والواقع - بمعناه الجامد - أو بين الشاعر والإنسان الجاهليين، بوصفهما وعيين مختلفين حد التناقض.

موضوع هذا البحث بكر وواسع، فقد سعى إلى أن يبني رؤية شمولية تتمكن من تحليل الشعر الجاهلي وصولاً إلى مضامينه العميقة فنياً وحضارياً. ولذلك اعتمد على مجموعة كبيرة من المصادر في شتى المجالات المعرفية، دون تبني فكر معين يصدر عنه، لأن في ذلك انغلاقاً ينعكس سلبياً على قيمة أية رؤية ومنهجها ونتائجها.

كما اعتمد على المتن الشعري بذاته، وحاول دائماً تفسيره بذاته، أو بما له علاقة جوهرية به. وكان هذا المتن مجموعة من أهم الدواوين والمجموعات الشعرية المحققة تحقيقاً علمياً. وقد اختار منها البحث النصوص التي يمكن أن تكون معبرة عن جوهر هذا الشعر، دون تفرقة بين شاعر مشهور وآخر مغمور، لأن أهمية أي نص تتحدد بما يمتلكه من رؤية ونضج فني.

إن هذا البحث جهد حقيقي، ليس بما قدمه من نتائج، بل بما بذل من أجل إنجازه من وقت وتعب

